

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

سبتمبر ٢٠٠٩ - العدد ٢٨٩

زواج الصيغة فى الجمهوريات الإسلامية

عبد الوهاب البياتى :

سارق نام الكلمات

قصيدة النشر: أفق مفتوح

محمود درويش :

عام على رحيل

نتهيد الخريطة

عن الماركسية والدين

الشاعر والتتبع :

تداخل النصوص فى
القصيدة المعاصرة

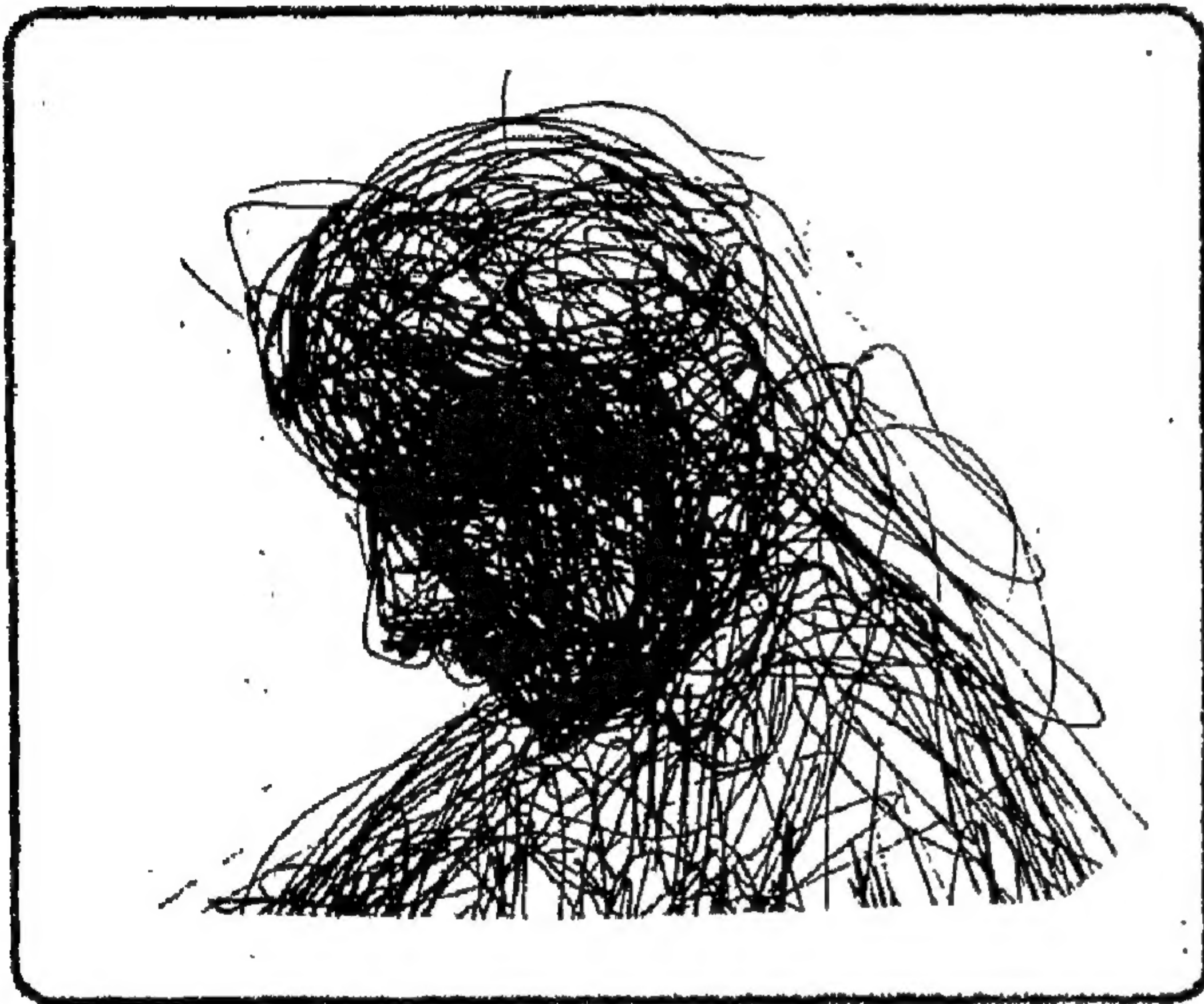


أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الخامسة والعشرون

العدد ٢٨٩ سبتمبر ٢٠٠٩



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: حلمي سالم

مدير التحرير: عبيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى

طلعت الثنايب / د. على مبروك /

غادة نبيل / ماجد يوسف /

الشعيرين أبو النجا / شريد أبو سعدة

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني

إخراج فنى: عزة عز الدين

مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى الفنان: صالح رضا

لوحة الغلاف الخلفى للفنان: حسن راشد

الرسوم الداخلية للفنانين: توفيق هلال وأحلام كمال

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد) : داخل مصر ٧٥ جنيها

البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال المواد على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:

Cairo 680 @ Yahoo. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: عن الماركسية والدين..... فريدة النقاش ٥
- عام على رحيل شهيد الخريطة ٨
- ذاهبون إلى القصيدة / شعر / محمود درويش ٩
- محمود درويش بين الثوري والجمالي / مقال / حميدة عبدالله ١٥
- محمود درويش / شعر / حلمي سالم ٢٦
- استدعاء التاريخ في رواية شاعر ملك لعل الجارم / نقد / د. أحمد يحيى على ٢٩
- التغريب في العالم الآخر، لنجيب محفوظ / نقد / وائل سيد عبد الرحيم ٥٠

• الديوان الصغير

- عبد الوهاب البياتي .. سارق نارا لكلمات / إعداد وتقديم / .. عيد عبد الحليم ٥٥
- تداخل النصوص في القصيدة المعاصرة الشاعر والشيخ نموذجاً / نقد / د. أمانى طؤاد ٨٠
- مراسلات في الفكر والسياسة والثقافة / رسائل / د. أحمد القصير ٩٩
- قصيدة النثر في مصر: أفق مفتوح / دراسة عيد عبد الحليم ١١٦
- علم النفس في الفن والحياة / ذاكرة الكتابة / توفيق حنا ١٣١
- وقت الحياة الهارب / ترجمة / د. ماجدة إبراهيم ١٣٨
- زواج الصيغة في الجمهوريات الإسلامية / الصفحة الأخيرة / .. على الألفى ١٤١



عن الماركسية والدين

فريدة النقاش

يتعامل بعض الكتاب أحياناً بخفة مع قضية الماركسية والدين حين يعتبرون الماركسية ديناً، ويستخدمون هذه المقارنة التي تكاد أن تصل إلى حد المطابقة في الآليات بين أيديولوجيتين مختلفتين جذرياً هما الدين، والاشتراكية العلمية.

كما فعل الباحث الدكتور طه عبد العليم في مقال له في الأهرام الاقتصادي عن المسؤولية المجتمعية للشركات في النظرية الاقتصادية، حين بدأ بالقول «من أساسها النظري، انطلقت الأصولية الرأسمالية - شأن الأصوليات الماركسية والدينية وغيرها - من رؤية أيديولوجية جامدة».

ويوسع الباحث أن يصف بالجمود ممارسة أي منظومة من الأفكار والرؤى والتصورات - أي الأيديولوجية ولكنه يخطئ خطأ منهجياً كبيراً حين يساوي بين أيديولوجية تقول أن السماء هي مصدرها الذي لا يبارى ولا يناقش أي الدين، وأخرى مصدرها الدنيا أي الحياة الواقعية للبشر وصراعهم ومصالحهم ورؤاهم أي الماركسية أو الاشتراكية العلمية. ففي الحالة الأولى نحن أمام الإيمان واليقين والمقدس، وفي الحالة الثانية نحن أمام الوعي العلمي النقدي الدنيوي، وهناك فارق شاسع بين الاثنين، لا في المنطلق فحسب

وانما ايضا فى الآليات الداخلية لكل منهما، وطريقة اشتغالهما وتأثيرهما على البشر وتكوين رؤيتهما للعالم واختياراتهما وإذا شئنا أن نبسط الأمر يمكن أن نقول إن العالم ينقسم بالنسبة للدين إلى فسطاطين أحدهما للإيمان وآخر للكفر، بينما هو ينقسم بالنسبة للاشتراكية العلمية بين العمل والاستغلال.

وفى الحالتين تتعدد تجليات مثل هذا الانقسام انطلاقاً من أساسه الأولى. لقد نزلت الماركسية بالفلسفة من السماء إلى الأرض فافتترقت بذلك عن الدين وتشكلت لها آليات مختلفة تماماً عن آلياته، فالدين يقينى مقدس مطلق وغيبى وثابت، والماركسية دنيوية علمية أى متجددة وواقعية تتعامل مع النسبى بما هو نسبى أى متغير وترى أن الحركة هى أساس المادة فلا شىء ثابت غير قانون التغير ذاته.

تتضمن الماركسية معرفة علمية بالواقع الذى لا يدركه البشر من خلال التأمل أو التناقضات المجردة والخارجية البعيدة عن واقعهم بل يدركونه من خلال السيرورة الضرورية والعقلانية لتطوره الذاتى وصراعاته وعوامل التغير الدائبة فيه لتجاوزه عبر الفعالية والكفاح، وكل واقع يبدو فى صورته الخارجية وكأنه ثابت وأبدى ونهائى، ثم يتكشف عبر أعمال النقد الجدلى بعناصره المركبة أن خلف ثباته الوهمى ثم حركة دائبة تدفعه دفعا لتجاوز ذاته، وفعل التجاوز هو فعل إنسانى واقعى وليس قدريا بل إنه يتعارض جذريا مع القدورية التى هى أساس ثابت فى الدين حيث تقود العالم قوة خارجة عنه ومفارقة له.

وفى الدين فإن الأفكار والأخلاق والعلاقة بالله سبحانه هى التى تحرك المجتمع لذا يبدأ كل مشروع دينى سياسى بالدعوة لإصلاح أخلاق الأفراد بينما ترى الاشتراكية العلمية أن العكس هو الصحيح أى أن الصراع الاجتماعى هو الذى لا يحرك الأفكار فحسب إنما يخلقها لذلك يحظى الاقتصاد بموقع محورى.

ولذلك يدخل المشروع الاشتراكى من مدخل التغير الاجتماعى الاقتصادى، وهناك استقلالية نسبية تتمتع بها مكونات ما يسمى بالبناء الفوقى فأشكال الصراع الطبقي السياسية ونتائجه، والدساتير والصيغ القانونية والفن والأدب والنظريات القانونية والفلسفية بما فى ذلك التصورات الدينية وتطورها إلى أنظمة جامدة ومتزمتة فى كثير من الأحيان وتطورها فى اتجاه الانفتاح والنسبية فى أحيان أخرى كل ذلك يحدد بصورة كبيرة جدا شكل التطور التاريخى، لكن تفاعل كل هذه العوامل فيما بينها وبين قاعدتها المادية الاجتماعى وتأثيرها العميق فى حركة التاريخ لا ينفى أبداً القانون القائل والمجرب الذى طالما اختبرته البشرية عبر القرون وفى كل الثورات، وهو القانون الذى يقول إن الحركة الاقتصادية تشق طريقها فى نهاية المطاف لتكون عنصرا حاسما

فى قلب هذه التفاعلات، ومن خلال عدد لا نهاية له من الأحداث والتفصيلات التى يتحول فيها السبب إلى نتيجة والعكس بالعكس ، ولذلك فإن العلاقات بين الاقتصاد والإنتاج الفكرى لمجتمع ما ليست علاقات مباشرة وحيدة الجانب أو فقيرة، بل هى علاقات معقدة ومركبة، ولكنها فى كل الحالات تكون ذات طابع مادى واقعى واضح ينفتح الباب بمقتضاها حول عدة احتمالات للتطور التاريخى للوضع المعنى، لأنه فى هذه الحالة لا يخضع لتصور قدرى للتاريخ تحتمة النظرة الدينية للعالم التى تخضع بمقتضاها مسيرة التاريخ إلى ضرورة خارجة عنه وليست نابعة منه وهى لذلك تكون مجردة وشبه صوفية، بينما تدعو الماركسية إلى اكتشاف آليات الضرورة الكامنة فى موضوع التاريخ والتحويلات الواقعية التى تلعب فيها الفعالية الإنسانية والنضالية أدوارها ضمن حرية الاختيار لا الجبر والتى تتطلب أيضا بحثا ملموسا يتناسب مع كل حالة خاصة بقاعدتها الاقتصادية والاستقلالية النسبية لبنائها الضوقى وتفاعلهما المعقد.

وفى الدين يلتهمس الإنسان العون من النصوص المقدسة فيكون الخل معروفا سلفا مقدرا وحين يأتى الحل بما لا تشتهى السفن يكون التبرير الدينى جاهزا؛ إنه النصيب. وفى الاشتراكية العلمية يلتهمس الإنسان العون من التعرف على فعل قوانين الصراع والحركة فى الواقع الذى ينفتح على احتمالات بلا حصر تلعب فيها الفعالية الإنسانية أدوارا مركزية ، ويتحدد الاختيار الإنسانى طبقا لشروط واقعية ومصالح طبقية ورؤى تتشكل من كل هذه المعطيات ليس من بينها ما هو غيبى ■

عام على رحيل شهيد الخريطة

مر عام على رحيل محمود درويش ولم يزل حضوره طاغيا، وأشعاره تجتذب كل يوم آلاف القراء الجدد بما تمتلكه من روح المغامرة والبقاء.

كان درويش، شاهد المذبحة وشهيد الخريطة، كما قال عن نفسه - ذات قصيدة - الشاعر الذي وهب نفسه للقضية فجاء شعره متدفقا كالنهر، وشفيفا كأثني متمردة، وشائكا كتاريخ منسى، الشاعر الذي حول القصيدة إلى فعل مقاومة، واهبا فضاءات الكتابة للقضية الفلسطينية فكان صوتها الباقي ونشيدها الدائم، حتى في ظل التحولات العاصفة التي مرت بها.

كان يرى أن الواقعية، بمعناها الهادف من أبرز خصائص الشعر، الذي يعد رسماً لطريق نحو غدا أفضل، والدعوة إلى المساواة والسلام والمحبة والاعتراف بحق الإنسان في الحرية.

ومنذ ديوانه الأول أدرك درويش أن الشعر ليس مجرد إفشاء روحى أو تطريز بلاغى قادر ما هو صرخة في وجه كل من يسلب الإنسان حريته.

ورغم أنه اشتهر بكونه شاعر القضية الفلسطينية إلا أن شعره بحسه الفنى وجماليات الرؤية ابتعد عن المباشرة التي كان من الممكن أن تغلب على هذا النوع من الشعر التحريضي، بل اتسم بطابع إنسانى رحب عبر لغة سلسلة تقترب من اللغة العادية لكنها تحمل موسيقى الروح وفوضى الجسد وعصير المخيلة وشهوة الحلم.

كان عنده قناعة شخصية بأن الشعر الحقيقى يأتى خارج الأطر المعلبة والجاهزة وخارج سلطة النقد.

ولعل من أبرز خصائص تجربة محمود درويش الشعرية، أنها تجربة متحركة، فكل ديوان، بل كل قصيدة، تختلف عن غيرها، فهو شاعر دائم التجريب.

مضى عام على رحيل درويش، لكنه مازل بيننا وسيبقى دائما - ما بقى الشعر. وهنا تحية بسيطة إليه بعد عام على الرحيل / البقاء ■

عيد عبد الحليم

ذاهبون إلى القصيدة

(إلى بابل ونيرودا)

محمود درويش

يتسلق الجيتار؛
ست سنايل تأتي من الأسرار.
تنهمر الجهات عليه - منه. وهكذا تأتي الخلاصة؛
إن خمس أنامل تحمي المحيط من الجفاف.
ويغضب الجيتار؛
ست زوابع تأتي من الصمت المهدد.
هكذا تأتي الخلاصة؛ إن خمس أصابع
تحمي الصباح من التردد.
إن نيرودا
يُغنى
بين الفراشة واللهيب يسافر الشعراء
بين السيف والدم فوق حد السيف ينتظرون وردتهم
يحبون القصيدة حيث تفلت من هواجسهم
وينتحرون في أوج القصيدة

الموت يسكنهم ولا يدرون... ينفجرون مثل شقائق
 النعمان في يوم ربيعي قصير.
 بين القصيدة والقصيدة يطردون البحر...
 ينتقمون من زئد يفر من الأصابع
 يذهبون إلى الشوارع عاجزين ومتعبين
 كأي بوليس يفتش عن علاقات محرمة ليكتب أي
 شيء ضد شيء...
 يكذبون على النساء...
 يزورون الحبر والقبيلات...
 عاديون عاديون ما بين القصيدة والقصيدة يسامون
 الشعر والفجر
 المبكرو... الوطن.
 ... وكما يموت النسر ينطلقون
 نيرودا
 جمعت لنا الندى من كل زنبقة وجمجمة
 شربت هدير هذا البحر نخب يد تقاوم في حقول الموز -
 والأصداف بين يديك -
 كان الشرق يغسل وجهه في لهجة صينية
 والحرب تجعل كل شيء واضحاً كالخبز
 هل يتمهل الزلزال أمسية لنخرج من قواميس اللغات
 إلى ضواحي الصوت؟
 فلأحوك
 صيادوك.
 جلدوك
 يجتشدون فوق أصابع الجيتار...
 أحصنة تدور مع الرياح السود
 امرأة تهاجمها باغنية، وتسقط في البنفسج
 تستطيع وتستطيع وتستطيع.

دمنا على المحراث
 نيرودا تغنى أم تروض غابة
 تمشى على الإيقاع أم يتجول البركان فيك
 وحارس البستان يختزن الأفاعى خلف صوتك
 إن جمهورية أخرى تعيد قصيدة أخرى إلى
 أفراحها...

لكن شطآن القصيدة لا تدجنها البحيرة -
 كان فيدريكو يموت على سياج يحجب القمر
 الحبيب يموت.

أجراس تدق وتختفى في القلب...
 كان الموت يجعل كل شيء واضحاً كالعشب
 هل يتمهل الزلزال أمسية لنجمع عن خناجرهم دم
 الأطفال

والشعراء؟
 كان الليل أوضح من خطى الشهداء
 لكن المياه تسيل من وتر يقاوم صخرة صماء...
 نيرودا سننتصر

القيود لنا - سننتصر
 النشيد لنا - سننتصر
 الضروع مليئة بالبرق - ننتصر
 الضلوع منازل للعشق - ننتصر
 الجياد السود تهبط من مكان ما - سننتصر
 النهاية تنتهى
 هذا هو الجيتار أرض في تمام الصوت تزخر
 بالوضوح من الوريد
 إلى الوريد...
 وها هم الشعراء في أوج القصيدة ذاهبون إلى
 القصيدة في

شباك الصيد

يولد فوج ضباط جديد. سورة الموتى تزيد. وعامل
التعدين

يدخل عامه السبعين. والشعراء يختارون هاجسهم
وينتخرون خلف البرلمان...
منذ البداية: إن هذا المسرح الخالي من الجمهور
والجدران

ينتظر البشارة في الأغاني.
ها نحن نتفق: الغزالة لا تحب الشعر
والشعراء حقل أزرق لم يفتح إلا بأقدام الغزالة.
ها نحن نختلف: الجبال بعيدة...
نتسلق الجيتار. ست زفافي تأتي من القبح. الجهات
تعود من ساحات غربتها وتأوي للنوافذ. إن خمس
أصابع تحمي الفضاء

من البقاء على سطوح البرلمان.

وإن

فيرودا

يغنى.

ها نحن نختلف - اتفقنا

ها نحن نتفق - اختلفنا.

للجبال يد هي المطر. القصيدة ملء هذا المسرح
الخالي من الجدران

للأرض ارتعاشات هي الدم. حين ينهمر الرصاص
عليك - منك

ومن لصوص الليل تصرخ في وضوح

إن الجروح هي الجروح.

لكن هذا البحر أزرق

لكن هذا الحقل أخضر

ودم المغنى أبيض فوق الشوارع والأصابع.
 عامل التعدين يدخل عامه السبعين...
 يقرأ أبجدية قلبه المشوى فوق الفحم فحماً...
 والرغيف غزالة تعدو وتعدو فى القيود..
 وفوج ضباط جديد يتقن السهر الطويل على حدود
 الخبز...
 قد مروا، جماجم من رصاص، مرة أخرى... ونيرودا
 يموت.
 «خيولهم سوداء.. نيرودا يموت على قصيدته...
 فتذهب فى الفضاء...
 وعامل التعدين يقرأ صفحة أخرى ويسقط فى
 البنفسج
 يغضب الجيتار
 ست زاوية
 تأتي من الصمت المهدد
 إن خمس أصابع
 تحمى
 الصباح
 من
 التردد.
 كان نيرودا يغنى
 ها نحن نتفق؛ الغزالة بين أيدينا.
 دم الشعراء محراث
 ويحتفل التراب.
 ها نحن نتفق؛ الغزالة بين أيدينا.
 لأجلك يرجع البط المخيم فى جنوب البحر
 نيرودا لأجلك نكتفى بالعمر أغنية وكأساً من
 سحاب

مدن تنام على السلاالم في انتظارك. أه نيرودا،
شواطئ هذه
الأرض الصغيرة - عبر صوتك - قبلة مفتوحة
للنورس الباكي وللبحر
الذي يتعلم الرقص المميت
لك القرنفل. شهر أيار. البديل الاشتراكي. المدارس.
أبجدية
عامل الميناء. تمثال الصدى والعطر. أول خطوة بعد
الزنازين.
الأغاني في حوانيت الفواكه
أه نيرودا! حدود الأرض في ليمون صوتك، ملعب
الكرة،
المظاهرة، احتفال الناهبين إلى الجحيم. لك
اعترافات النساء العاشقات.
لك النشيد الأزرق... الحرية الزرقاء... أبعد قرية في
الأرض
لكن / بعد موتك
عبر موتك
قرب موتك
كل فجر كان ينتظر انطفاءك كي يضيء
وكل صوت كان ينتظر اختفاءك كي يجيء.
ها نحن نتفق: الغزاة لا تحب الشعور في الزمن
الردى.

مقال

محمود درويش: بين الثوري والجمالي

حميدة عبد الله

في البدء كانت الثورة، وكانت البنادق وهي تدق بيد المحاربين الفقراء ممتزجة بصوت الشعر علي تلك الأرض، التي صوبت روح المحارب، والشاعر معاً باتجاه الضجيرة التي تهدد الهوية....

الهوية - التي كانت - أو هكذا بدت - بيت الذات، والتاريخ والذاكرة، فلم يكن ثمة من خيار أمام شعب تغتال من تحت أقدامه أرضه سوى المقاومة، وسوى الذهاب باتجاه الموت، كأنما الموت هو نداء الأمل الذي يدفع بالروح بعيداً عن مهاوى اليأس..

ها هنا لا تدفع الشعر ضرورات السياسة بقدر ما تحفزها إشكالية الوجود ذاته، ويصبح الدم المراق والشعر رديفين للثورة.. وليست الثورة هنا بمعناها السياسي فقط، وإنما بمعناها الوجودي العميق..

هذه الأرض التي تمتص جلد الشهداء

تعد الصيف بقمح وكواكب

فاعبديها!

نحن في أحضانها ملح وماء

وعلى أحضانها جرح يحارب، (من يوميات جرح فلسطين..)

باتجاه الموت كان المحاربون يذهبون .. وهم يذهبون مضطرين لأنهم يحبون الحياة ..

ومن هنا يتخذ الموت سمت الجميل لأنه في نفس اللحظة يذهب باتجاه الميلاد..

وهكذا كان محمود درويش عصياً على الإنكسار وهو يجسد الحلم الفلسطيني

عبر الجمالي الثوري.. بلغة سيالة فادحة الثراء.. في دلالتها.. لغة تعيد صياغة الواقع وعلاقاته..

علاقته بالذات، علاقة الذات بالمكان، علاقة المكان بالزمان، وعلاقة كل ذلك بالذاكرة وباللغة واللحظة التي تعيد اللغة صياغتها..

فها هنا لا يأتي وعي الشاعر من فضاء خارجي، بل يأتي من اللغة التي تشتبك مع مفردات الواقع الحي

«نازلاً من نخلة الجرح القديم إلى تفاصيل

البلاد.. وكانت السنة انفضال البحر

عن مدن الرماد

وكنت وحدي

ثم وحدي

آه يا وحدي، وأحمد

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيماً ينمو وينجب زعتراً ومقاتلين

وساعداً يشتد في النسيان.

كان محمود درويش يكرس لجماليته الخاصة، وفي نفس الوقت يعبر بالثورة من نفق سلالتها المحلي الضيق إلى أفق الكونية، والعالمية.

فمن خلال خصوصيته الفريدة التي هي هويته، ومنجزه الإبداعي كان يعي تماماً.. أنه لا يجب على الشاعر المثقف الذي هو حارس الوعي والذاكرة العربية أن يهدر الجمالي على حساب السياسي لأن الكلفة حينذاك ستكون باهظة، حيث ينتفي شرط تحقق الذات بانتفاء شرط تحقق فرادتها الإبداعية.. ولا أن يهدر السياسي على حساب الجمالي لأن في ذلك فقداناً للمصداقية، وخيانة للذات والقضية..

من هنا كان وعيه، وهو يدافع عن شرعية الإقامة في تاريخ الماضي ضد مغتصب لا مثيل له يريد أن: يستحوذ على الذاكرة، والوطن، والله، مما دفع بالمقاومة إلى أن تواجه بطش التاريخ، ودفع بالمبدع ليعي دوره فيوازن بين ما هو واجب أخلاقي، وما هو واجب جمالي.. ليكون قادراً على حراسة قلعة اللغة، وتثوير الإبداع والوعي والواقع. لم يكن غريباً إذن أن يمثل درويش قضية شعبه بكل مفاصلها التاريخية، ومواقعها

المتعددة، في نفس الوقت الذي يطور فيه ألياته لتتساقق التجربة مع الهم العام..
فكانت تجربته تنضج يوماً بعد يوم لأنها تستند إلى موهبة ذات أبعاد مترامية تقف
على تل من المعارف الإنسانية.. تقول المألوف بلغة غير مألوقة، وتقول غير المألوف أيضاً
بلغة مألوقة، فهي شاعرية منفتحة على السر والالتباس لأن الشعر في عرف صاحبها
هو «ما لا نعلم».. بينما الثورة هي «ما نعلم».. هي التي تعيد الوعي المفقود.. وتنبيه
العالم من حولنا لتستعيد من النسيان معاني الحرية.. وحرمان شعب من المشاركة في
استنشاق هواء نقي بعيداً عن رائحة الدم ورماد الحروب.....

من منطلق الشاعر الملتزم يتبنى درويش الرؤيا الجماعية وإحساسها بالفجيعة.. وهذا
ما يجعلنا نستشعر الحنين في شعره، الحنين الذي يحاول ترتيب المكان الفلسطيني
في زمن يتوحد فيه الفعل المقاوم بالشعر ليصوغاً معاً وعي اللحظة، وهو يتقدم إلى
وعي التاريخ حيث يلتقط اليومي البسيط ليجسد منه لحظة الامتداد نحو زمن
عربي:

«راح أحمد يلتقي بضلوعه ويديه

كان الخطوة النجمة

ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط

كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرهينة

ترك شوارعها المدينة

وأنت إليه لتقتله،

ويواصل الشاعر إبداع سياقه الإنساني عبر غنائية غنية ومجاز مدّش.. يفتح جرح
أحمد في كل اتجاه.

«واعد أضلاعي فيهرب من يدي بردي

وتتركني ضفاف النيل مبتعداً

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زبداً،

لأن جرح أحمد يود لو يتوحد في جغرافيا شاسعة.. تطال الوطن كله من المحيط

إلى الخليج.. فى حسن تراجيدى عال.. وعبر الحس التراجيدى ليس ثمة من مسافة
بين الذات والموضوع، فالموضوع هو وعى الذات، لذلك نلاحظ انشطار هذه الذات فى
أحايين كثيرة:

أطل كشرفة بيت على ما أريد
أطل على صورتى وهى تهرب من نفسها
إلى السلم الحجرى، وتحمل منديل أمى،
وتخفق فى الريح : ماذا سيحدث
لوعدت طفلاً، وعدت إليك .. وعدت
إلى،

فى تجربة درويش يستدير كل شىء على كل شىء حيث تنقسم الذات ولكن الموضوع
يوحدها ، كذلك الإيقاع لا مكان له خارج امتداداته التى تلخص حركة الصراع.. وبينما
يتقدم فى منجزه الإبداعى يستعيد تجربته وشعره كله، ويشتت آفاقه على فضاء ممتد
مثلما فعل فى «جداريته»، التى استدارت على كل منجزه السابق.
وإذا كنا قد وجدناه بسيطاً وواضحاً فى بدايته فإنه لم يظل كذلك .. بل انتقل من
الوضوح ، إلى الغموض ، ومن البساطة إلى التعقيد، ومن الصوت الواحد إلى التعدد
ومن الغناء الضجائعى إلى الغناء المركب .. وتحولت القصيدة من سطح لغوى .. عادى
إلى كرنفال يضج بالأصوات والضمائر والألوان ويتشظى مجازة المحتشد بمختلف
الرموز والأساطير السومرية، والبابلية والفرعونية ، والذوات المهمشة ، والذوات
التاريخية .. والمحتشد أيضاً بالمكان. كان فى مقدوره أن يصنع من الكلمات شيئاً جميلاً
أو حقيقة جمالية تستطيع أن تبقى بعيداً عن ملايساتها وأسبابها..
وهو يصنع هذه الجمالية وهو يسير منضبطاً داخل النظام يؤمن بأن للإبداع دوراً فى
صياغة الوجود الفردى والجماعى.

- أين يقع الشاعر يا سيدى
- بين الأرض والسماء..
- وأين يقع الشعر
- بين الأسطورة والتاريخ
- لكنك صانع أساطير
- لأننى أناضل من أجل وطن ذاهب فى الميتولوجيا.

وشعب يخشى من النسيان..

أنا
أنا
أنا

«أقيس هاويتي بما يتبقى من النسيان، لا أنسى فأهبط
في الجحيم، أقيس هاويتي بما يبقى من النسيان
فأهبط أيها النسيان حبلاً للخروج.

للخارج الهاوى .. تعبت من الرجوع إلى مهبط الذاكرة
لا شيء في ولا أمامي كي أرى خبيزة حمراء
في هذا الخراب

لا شيء فيك لكي أضحي بالمذائح والجسد
لا شيء فيناكي نعود إلى مساءلة الطبيعة والطبائع

لم يبق في تاريخ بابي ما يدل على حضوري أو غيابي
باب ليدخل أو ليخرج من يتوب ومن يؤوب
إلى الرموز
باب ليحمل هدهد بعض الرسائل للبعيد..

لقد وعى درويش شرائط حدائته فلم يغترب مثل من اغتربوا وإنما امتدت جذوره -
من هناك من تراث أجداده وعلى رأسهم المتنبي - ورأى أن الحداثة العربية من الأفضل
لها أن تتمسك بالثوابت يعنى (الموسيقا والمجاز) ولذا يعد الوريث الشرعى لايقاع الشعر
العربى والتطوير الحقيقى للجمالية العربية .. وخلاصة الشعر العربى الحداثى ..
نأى بنفسه عن الشكلائية الفارغة، والإبهام المقيت والتجريبية التفريعية والمظلمة..
فجاءت حدائته منسجمة مع ذاتها ومع الواقع تتبنى لحظتها التاريخية بامتياز.
والجمالى والأخلاقى لدى درويش لا ينفصلان فكلاهما يتبنيان صياغة الوعى ،
وكلاهما لا يستقران على حال (فالأخلاقى - الثورة) بالمفهوم السياسى سعى نحو
الحرية (والجمالى - الشعر) تجاوز وانتهاك ، وهدم وبناء .. كلاهما فعل احتراق..
فى الأول احتراق الجسد من أجل إضاءة الواقع
وفى الثانى احتراق الروح من أجل إضاءة الجميل اللغوى الذى يتبنى هذا الواقع.
وكلاهما إنسانيان وفى هذا مكنى المساوى لدى درويش وتوحد بالغناء والمفارقة؛

«فى المساء الأخير على هذه الأرض قطع أيامنا

عن شجيراتنا ، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها هاهنا .. في المساء
الآخر لا نودع شيئاً ، ولا نجد الوقت
كى ننتهى ..

كل شيء يظل على حاله ، فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره .. فجأة لم نعد قادرين على السخرية
فالمكان معد لكى يستضيف الهباء ...

والمساوى التراجيدى لديه ليس كما هو عند الإغريق قديماً .. وبطله ليس هو
البطل الأسطورى الذى يسعى ليلقى مصيره .. كلاً فبطله هو الإنسان الفلسطينى
الفقير والبسيط الذى يحب الحياة لا الموت لأنه لا يذهب إلى الموت مختاراً ، وإنما
يذهب إليه مضطراً ..

هذا هو الجديد فى المنزع التراجيدى هاهنا .. أن الفلسطينى يضطر للذهاب إلى
الموت كى توهب له الحياة أنه وهو ذاهب إلى الموت يذهب أيضاً فى الولادة .. وهكذا
يكسر الموت المساوى للحياة:

إنى وقد دافعت عن سفرى إلى قدرى
أدافع عن نشيدى / بين النخيل وظله
المثقوب ..

من عدى سأمشى من جديد
نحو الوجود - يقول شاعرهم وقد عادوا -
سأترك للبعيد / ولزهرة الليمون
جسر الأزرق المكسو بالأمطار

إنها مأساوية ترتقى بالغناء إلى الإنشاد الدرامى الملحمى الذى يطرح أسئلة الوجود
ذاته .. فهو من شيء عابر وبسيط يستطيع أن يصنع حالة إنسانية كبرى تظل أسرة
للوعى: حدث هذا مع هيلين يائعة الخبز:

مطر فوق سقف الجفاف
الجفاف المذهب فى أيقونات الكنائس

كم تبعد الأرض عنى
وكم يبعد الحب عنك
يقول الغريب لبائعة الخبز هيلين..
فى شارع ضيق مثل جوربها
- ليس أكثر من لفظة ومطر..
ويقول الغريب لبائعة الخبز:
هيلين هيلين ! هل تصعد الآن
رائحة الخبز منك إلى شرفة فى بلاد بعيدة
لتنسخ أقوال هومير؟
هل يصعد الماء من كتفك إلى
شجريابس فى قصيدة

ويقول الغريب لهيلين: كنت أحارب
فى خندقك ولم تبرئ من دمي الآسيوى.
كم كان إغريق ذلك الزمان قساة
وكم كان أوليس، وحشاً يحب السفر
باحثاً عن خرافته فى السفراء،

ثمّة فرق بين أوليس الأسطورة، أوليس الإغريق الذى يبحث عن خرافته فى السفر،
وأوليس التاريخ أوليس العربى الذى أتعبه السفر ويريد أن يستريح ويقيم بالمكان..
فالمكان خرافته.. لأن المكان تحول من واقع، إلى احتمال، ثم إلى حلم، ثم إلى أغنية
ثم إلى رحيل مستمر..

إنه المكان الذى يلتقى بنقيضه.. فهو الوطن والمنفى.. وهو الحلم الممتد لمستقبل
العرب جميعاً من خلال استمرارية الثورة ذاتها وفى المكان ذاته..
نسافر كائناتنا لكننا لا نعود إلى أى شىء..

كان السفر

طريق الغيوم.. دفنا أحبنا

فى ظلال الغيوم، وبين جذوع الشجر.

وقلنا لزوجاتنا.. لادن منا مئات السنين

لنكمل هذا الرحيل

إلى ساعة من بلاد ومتر من المستحيل

لنا بلد من كلام .. تكلم تكلم لأستند

دري على حجر من حجر..

وحالة مأساوية كهذي تدفع بصاحبها أن يعيش المفارقة الجارحة في أعلى صورها:

والحقية وجهان

والثلج أسود،

كما تدفع به أن ينقسم، ويتفتت من الداخل في حوار لا ينتهي، ويصبح الشهيد أكبر من الأرض، كما يصبح الفعل أقدر على تجسيد ما هو إنساني.. والشاعر مستمر في صياغة هذا الحلم الفلسطيني من خلال استعادة سيرة المكان والاشتباك مع تاريخ الذات والجماعة..

إنه الحلم الذي تتصارع فيه حقبة التاريخ في صورة أشبه ما تكون بما وراء تاريخ حلمي وشعري.

ولقد أدرك صاحبه أنه لا يمكن لمبدع أن يوجد بوصفه قيمة يمكن لنا تمييزها إلا داخل التاريخ فالسقوط خارج التاريخ لا يمكن تحمله لأنه سقوط في الفوضى، حيث تكف القيم الجمالية عن أن تكون قابلة للإدراك..

- هل أنت صورتك؟

.. ربما

- كيف هو جرحك؟

- مفتوح على شرفة بعيدة

- مفتوح على الزنزلخت والأزهار والزعر المبلدى

- من أين شهدك؟

- من الحصن والحجارة والأشلاء من الطبيعة والفلكلور .. إلخ إلخ

- كيف وأنت تسكن الريح؟

- لأن الأرض تورث كاللغة

ولا يمكن مثلي إلا أن يواصل حلمه

- الآن فقط فهمت لماذا أرض قصيدتك خضراء!!

كان يدرك أن شعبه موسوم بالأسطورة فثمة شيء أغريقى فى دم هذا الشعب .. تذكره وهو يكلم هيلين بائعة الخبز فيها مضى .. وها هو فى حصار بيروت، والخروج منها عبر الأبيض المتوسط ، يتساءل: هل يمكن لجراحنا أن تلد المكان عبر رحلة الخروج والبحث عن مصير بشرى حر.. ولقد أحس أن شعبه يعيد نسيج الأسطورة مرة أخرى وبشكل حديث، يعيد مفهوم العلاقة بين الكائن والأرض.

من مطر على البحر اكتشفنا الاسم ، من طعم الخريف، وبرتقال القادمين من الجنوب كأننا أسلافنا..

من خلال هذا البعد الأسطورى ، الذى يسم رحلة البحث عن المكان.. يدخل درويش مسالك التاريخ ومنازعه المختلفة التى تؤازر منزعه المأساوى الكونى.. فهو يجلس ليخاطب الأرض مثل الهندي الأحمر (خطبة الهندي الأحمر ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض.. ويستعيد سيرة غرناطة ، وقرطبة، وسيرة سمرقند الروحية ويدخل مع لوركا ، وبابلو نيرودا، ويول إيلوار، ويفتوشينكو، وصديقه يانيس ريتسوس، وجورج سفيرس، ويرودسكى ، وناظم حكمت .. يدخل مع هؤلاء من هذا المنطلق ، منطلق الحس المأساوى والتاريخى .. وهم يتجاورون مع قرنائهم من أبناء وطنه .. السياب، والبياتى، وعبد الصبور، وفزار، ومظفر النواب، والمتنبى ، وسرديات التاريخ العربى وغير العربى.. من خلال هذا الموروث الإنسانى الذى استثمره درويش استطاع أن يصنع موروثه الخاص .

وذلك باستدراج التاريخ والأسطورة ، والطبيعة إلى شرك الغناء.. حيث أعطى لما هو موضوعى هذا الشكل الغنائى الملتبس بالحنين..

ورحلة المنافى التى عاشها مع شعبه ، لم يعيشها روحياً إلا داخل المكان التاريخى، فنحن رغم شتاتنا مستمرون بصورة يائسة فى تاريخ ومكان ولادتنا، ولا يمكن لنا أن نتصور (أنا) خارج الموقف المحسوس لحياتنا .. إن وعينا باستمراريتنا هو من القوة بحيث يتدخل فى عملية إدراكنا الجمالى للعالم. هذه القصيدة الجمالية الكونية بمفهومها الثورى هى ما سعى درويش لتحقيقه، وتثبيتته، فى فضاء دلالى مفتوح يتشظى فى كل اتجاه.. وكأن جوهر الفكر يتحد بشكله..

أود أن أقول .. وهذه قناعتى الشخصية أن محمود درويش رائد جمالية كلاسيكية فريدة استطاعت أن تلخص تجربة الشعر العربى الحديث بالحفاظ على كثير من موارث الشعر العربى فى مراحل المختلفة.. ونجح بموهبة فذة فى اقتناص روح العصر

.. وهو يكتب ملحمة شعبه في البحث عن المكان الذي نشأت فيه الذاكرة .. ملحمة الثورة التي مازالت تبحث لها عن مفردات جديدة وأفق جديد يبشرها ولو بأمل أقل في حق العيش الحر..

كل ذلك أضفى على تجربة درويش سمة كونية بما هي وليدة ثقافات تراكمت في أفق إنساني فسيح فيه من دواما التاريخ ما فيه .. يتجسد ذلك ويوضح شديد منذ كتب : «عراس، ومديح الظل العالي.. حتى آخر أعماله.. وبما هي مجسدة لثورة تجاوزت شكلاً ومضموناً حدود كل ثورة في العالم مما جعل درويش يصرخ ذات مرة : «هل تستحق الأرض كل هذه الدماء!..»

لم يعد من بعدك ما نسميه إلا نشيدك الاستثنائي الذي يذكرنا دائماً بأن التاريخ لا يمشي في خط مستقيم .. لأنه - أي التاريخ - يخص الإنسان والإنسان مصاب بالحنين:

لا أعرف الصحراء
لكني نبت على جوانبها كلاماً
قال الكلام كلامه ومضيت
كأمرأة مطلقة، مضيت كزوجها المكسور
لم أحفظ سوى الأيقاع اسمعه
وأتبعه ، وأرفعه يماماً
في الطريق إلى السماء، سماء أغنييتي
أنا ابن الساحل السوري
أسكنه رحيلاً أو مقاماً
بين أهل البحر،
لكن السراب يشدني شرقاً
إلى البدو القدامى
أورد الخيل الجميلة ماءها،
وأجس نبض الأبدية في الصدى..
وأعود فاهضة على جهتين..
أنسى من أكون لكني أكون
جماعة في واحد، ومعاصراً
لمدائح البحارة الغرباء تحت نوافذ
ورسالة المتحاربين إلى ذويهم.



محمود درويش

حلمى سالم

كنت تحت الدش عامرة بنهديك العامرين تزيلين
 بالصابون ماءً ظهري الذى دھنت به ظهرك المنشور
 كجنود المظلات، بينما كان الخطيب يلقى خطبة الوداع.
 همّ لاجئون يودعون لاجئين، وهمّ شهداء يودعون
 شهداء. قال الخطيب للموت: انتظر تحت شرفة الضؤاد
 ريثما اجّهر البئ والحبهان. هي تشبه ريتا، وهو يشبه زارع
 الهندباء. ساروزانون خلف نغمس يرتلون:
 «فعلن: جاء القمر على ضوء رصاص فر على
 طرقات بلاد الزيتون
 جرحى فى الحب يروحون، وجرحى فى الحب
 سيأتون».

صارت امرأة مبدورة على الملاءات كحقل أرز تلملم
 الأشلاء عند الشطة، وتبوء كل جثمان حسب عدد
 الرشقات فى الصدر. وقفت بلاد تلقى التحيات الطيبات:
 يافا، وعكا، وعسقلان، كفر قاسم، الجليل. هي تشبه ريتا

وهو يشبه عازف الكمنجات. راحت المرأة التي تغنى تحت
الدش عامرة بنهديها العامرين تحلم بالبيارات، وتجري
وراء الفراشات، فتطفو مشاهد النازحين في المرايا
والشراشف وسخان الكهرباء. عند ناعورة كان الخطيب
يحضر صبيبة حتى يقتنصوا السماء في كروكي دولة،
وكان وزانون يرتلون:

«فعولن: يطل الفدائي يحمل في ساعديه الهدايا،
ويطلب رزقاً من الرب، علّ الإله يرش
على الأرض بعض الحنان
يطل الفدائي خيلاً طليق العنان».

تحفر اسم فتاها في الجداريات، وفي الخلف كان عاشق
يقول لسيدة تنفض القطرات عن شعرها البدائي: تكبر
يارقى. من مرادفات اسمه: المودة، من مرادفات اسمها:
الحضارات.

قالت صبايا في حفل عرس: إنه ولد الكلمات البسيطة.
قال فتیان في معسكر التدريب: إنه شهيد الخريطة.
قال عمال المناجم: إنه الشارط والشريط والشريطة.
صاح الخطيب: على يديها أحد عشر كوكباً، كل كوكب
ينير زاوية من زوايا النص. كل كوكب يسير خلف جنازة،
كل كوكب يخط في كعب الفتى رقى: لا تعتذر، أنت
أطلقت الحمامات من أقفاصها، أنت وزعت موسيقى
على طابونة الخبر، أنت علمت وزانين كيف يرتلون:

«مستعملن: يا أيها القلب الجريح
هل صارت الآمال طائفة

وحلمى قبض ربح،

قال الخطيب لامرأة يقطر من أطرافها الماء: أنت
تشبهين ريتا فأين البندقية؟ ثم قال للموت: قف عند



باب الدار ساعة حتى أزرز الصديري، ثم أهتدم المنديل
الحريري. حينها كانت بلاد قودع بلاداً، وشبان حزينون
يحتنون إلى قهوة أمهاتهم، ويودعون الحبيبات عند معبر
ملغم، بينما الخطيب يلعب مع الموتى لعبة التحطيب،
عندما كانت المرأة التي تشبه ريتا تضع على كتفها
البُرّنس، بعد أن أزال ماء ظهرى الذى دهنت به
ظهرها المنشور كجنود المظلات، وتخرج إلى جبل قريب،
ثم تنسج:

قتلونى قتلونى قتلونى.

الماضي يقرأ الحاضر:

استدعاء التاريخ في رواية شاعر ملك لعلى الجارم

د. أحمد يحيى على

يرتبط الفن على اختلاف تجلياته بالواقع من خلال علاقة تعتمد بدرجة كبيرة على نظرية الحكاية الأرسطية، فالمسافة الفاصلة بين العالمين تشغلها ذات تحاول الربط بينهما في إطار ثنائية (الرأى والمرئى)،

فمفردات السياق الخارجى التى تقع فى دائرة رؤيتها تصير صورة ذهنية تحتاج إلى أن تتحول إلى شكل ملموس.. ومن مظاهر هذا الشكل اللغة التى تعكس رؤية ذاتية تعد بمثابة حكم أو نتيجة لمعادلة أقيمت بين صاحب الفن وواقع رأى فيه ما يستحق الإشارة والتسجيل؛ ومن ثم فإن الذات المتلقية لهذا الفن سوف تنظر إليه من خلال عين أخرى هى عين المبدع الذى اختار أن يمنح تجربته مع هذا الواقع قديراً من البقاء عبر التواصل مع فضاءات أخرى، لتصبح قراءة هذه الذات المبدعة للخارج منطلقاً لقراءات أخرى تأخذ منها موقف المؤيد أو المعارض أو المحايد..

وتجربة معاشة الواقع من خلال المبدع تليها تجارب أخرى تلتقى مع هذه التجربة الأولى عبر فعل القراءة؛ ومن ثم يتحول الواقع المرئى عبر هذه العين المبدعة إلى ما يشبه المرأة التى يمكن للمقارئ أن يرى فيها ذاته الفردية وجماعته والظرف الزمنى الذى يحتويه؛ ومن ثم قد تصبح هذه المرأة وسيلة يركز عليها فى عملية التقويم

والتقويم لمنظومة حياته، وقد تمتد هذه العملية إلى الجماعة التي يعيش بين أفرادها ليكون فاعلاً إيجابياً لا تقف أفعاله عند حدود حياته على المستوى الفردي وإنما تمتد لتشمل السياق الجمعي على اتساعه المحلي وربما يتجاوز أثره هذه الحدود الضيقة وصولاً إلى السياق الإقليمي والإنساني.

والأديب الذي تتعامل معه هذه الدراسة من خلال أحد أعماله هو صوت ناطق وقف ليخاطب قارئه عبر منبرين: الشعر والحكاية، ليقدم نموذجاً للشخصية التي تسعى لتدعيم منظومة التواصل بينها وبين الجماعة المستقبلية من خلال أكثر من وسيلة.. وهذا الصنيع من جانبها يعنى قراءة على درجة كبيرة من الوعي لطبيعة المرحلة المعاشة وتحولاتها، فعلى الجارم شخصية عربية مصرية خيرت بين اللغة المنطوقة والمكتوبة لتكون وعاءً حاضناً لموقفها الفكري فاختارت اللغة ذات العمر الأطول والأكثر قدرة على الانتشار والتواصل ألا وهي اللغة المكتوبة التي وظفتها في هذين الشكلين الفنيين: الشعر والحكاية اللذان يتمتعان بحضور واضح داخل السياق الثقافي العربي والإنساني، فكل واحد منهما يتكامل مع الآخر ليتوجه إلى الذات الإنسانية بمكوناتها: العقل والوجدان..

وهذان الفنان اللذان اعتمدا عليهما الجارم يجعلان منه معادلاً يختزل البناء الثقافي العربي الإسلامي منذ القدم، هذا البناء الذي قام جانب كبير منه على الشعر والحكاية اللذين كانا يسيران في خطين متوازيين ليعبرا عن رحلة الذات العربية في تحولاتها عبر الزمن وهي تقرأ نفسها في ظل علاقة أفرادها بعضهم ببعض من جانب وتقرأ العالم من حولها من جانب آخر؛ ومن ثم فإن على الجارم في ممارسته للشعر ثم الحكاية يؤدي هذا الدور على المستوى الفردي، إنه من خلال فنه يسعى لقراءة واقع جماعته التي ينتمى إليها والحكم عليها، وهو لهذا الدور يؤدي دور الناقد الذاتي الذي يواجه نفسه بنواقصها قبل أن يواجه بها الغير القائم مقام الناقد الخارجي (الآخر).. وهو في إبداعه يصدر من منظور متعدد يتنزع من الوطني المصري إلى القومي العربي ثم الديني الإسلامي..

وقد جاء ميلاده في عام ١٨٨١م، هذا العام الذي شكل ضعفاً على مستوى الدولة.. وقد بلغ التدخل الأجنبي في شئون مصر واعتداؤه على سيادتها ذروته حتى انتهى باحتلالها في العام التالي.. لكنه في المقابل كان يشكل عام توهج للروح الوطنية المصرية الذي انعكس في ثورة أحمد عرابي ورفاقه.. ويبدو أن هذه الروح ستجد مكاناً لها في شخصية على الجارم وهي تتكون فكرياً وهو ما سيجسده نشاطها الأدبي؛ فعلى الجارم يرى في الفن رسالة لها غاية خلقية ترتفع فوق غيرها من الغايات ويجب

توظيفها للتعامل مع إخفاقات الواقع التي من مظاهرها الأساسية معضلة الاختلال في عصره؛ ومن ثم فقد حرص على أن يجعل من فنه بشقيه الشعري والنثري أداة من أجل التحرر والاستقلال وعدم التبعية..

وفي هذا السياق قدم الجارم عدداً من الأعمال النثرية الروائية التي تشير إلى هذا التفاعل الحاصل بينه وبين واقعه بطريقة تنم عن وعي بطبيعة المرحلة الزمنية التي يحياها.. فقدم إلى مكتبة العربية أعمالاً تدور حول شعراء قدامى مثل: المتنبي والمعتمد بن عباد وابن زيدون والوليد بن يزيد وأبو فراس الحمداني.. وله قصة بعنوان الفارس المثلث تتناول فتح طارق بن زياد للأندلس..

من الواضح في تشكيله لهذه الأعمال أنه يسلك رد الفعل المضاد فإذا كان الاحتلال الأجنبي لجزء كبير من الشرق العربي والإسلامي وما تلاه من تبعات على المستوى الثقافي والاجتماعي تعبر عن جانب من سلوك هذا الأجنبي ونمط حياته بمثابة الفعل الذي ترك أثراً واضحاً في حياة الشرق فإن على الجارم قد اختار عبر فنه موقع رد الفعل الذي حاول أن يدعم الصلة بين حاضر مضطرب مازوم وماض يمثّل الجذور التي أعطت الشخصية العربية الإسلامية هويتها بإزاء الأنساق الثقافية الأخرى.. وهذا الموقع الذي شغله الجارم يبرر إلى حد كبير هذا المسلك التاريخي الذي اعتمده في تكوين إبداعاته الحكائية... ولم يكن وحده في هذا الشأن بل كان له نظائر اختاروا من التاريخ ما يستعينون به في طرح رؤاهم الفكرية بصدد الواقع، من هؤلاء: محمد فريد أبو حديد، محمد سعيد العريان، علي أحمد باكثير، عبد الحميد جودة السحان.

وهذه المنهجية تجعل الجارم ومن على شاكلته يندرجون تحت ما يمكن تسميته بـ (محاكاة الواقع بالتاريخ) فحضور الواقع في الفن يعتمد على الرمز التاريخي الذي يجعل من العمل الفني أشبه بتركيب استعاري يرى القارئ فيه جانباً من زمن قد مضى بينما المقصود هو حاضر الشخصية المبدعة في إطار إلمام هذا القارئ بطبيعة واقع صاحب العمل والماضي الذي قام باستدعائه.. والرواية محور اهتمام هذه الدراسة هي "شاعر ملك" وفيها يعتمد الكاتب على جانب من عصر ملوك الطوائف في الأندلس وبالتحديد دولة بني عباد التي امتدت من عام ٤١٤ هـ إلى ٤٨٤ هـ وكان آخر ملوكهم المعتمد بن عباد بطل هذه الرواية الذي بنهايته دخلت الأندلس عهداً جديداً هو عهد المرابطين.. ومن ثم فإن الحاضر الذي يمثله الجارم سوف يتعامل مع الماضي الذي يمثله المعتمد بن عباد من خلال حلقة وصل فنية تنظر إلى هذا الماضي عبر وصفين: الشاعرية والملك..

العنوان: نافذة للقراءة

تعد هذه الرواية نموذجاً للروايات التاريخية التي تقدم طرحاً لجزء من التاريخ من خلال إحدى شخصياته؛ فالعتمد بن عباد بطلها هو الأداة التي اعتمد عليها المؤلف في استدعاء هذا الماضي وهو صاحب هذين الوصفين: شاعر وملك، معنى ذلك أن العين التي سينظر من خلالها القارئ إلى ذلك الماضي لها مواصفات خاصة، إنها تجمع بين دورين يخيّلان إلى علاقة قام عليها جزء كبير من تراثنا الأدبي ألا وهي العلاقة بين الشعر والحكم أو بين اللغة والسياسة، بين الكلمة القادرة على التأثير في مستقبلها على المستوى الروحي والوجداني، والحكم الذي يخضع الجماعة لسلطانه؛ ومن ثم فكلا الاثنين يحظى بموقع الفاعلية بإزاء هذا المتلقى (فرد/ جماعة) الشاغل موقع المفعول به المستقبل لأثر دورهما.. وقد كان لهذه الثنائية (الفاعل والمفعول) صداها في معظم ما أنتجه المبدع العربي التراثي من شعر عبر الزمن..

وكان على الجارم باختياره لهذا العنوان يقدم للمثقف العربي ملخصاً لبناء ثقافي للكلمة فيه سلطتها بوصفها الأساس الذي قام عليه عبر التاريخ؛ فالشاعر بحاجة إلى التواصل مع من يحتضن موهبته ويمنحها ما تصبو إليه من حضور وانتشار لذا كان دأب الشاعر العربي منذ القدم - في الغالب - أن يخصص لرأس الجماعة (الحاكم) رصييداً في هذا التواصل يخاطبه بلغته الشاعرة وكأنه بهذا الصنيع يأخذ منه إذناً ضمنياً بأن يتجول بالكلمة بين الناس الذين ينضون تحت سلطانه، إنه بذلك يحصل لنفسه على الأمان النفسي الذي يتيح له الحركة بالإبداع قبل أن يحصل على أموال هذا الحاكم، وتعل أغراض مثل: المدح والهجاء والثناء تعد علامات في الشعر العربي التراثي تشير إلى هذه العلاقة ذات الطبيعة الخاصة بين الشعر والملك.. والحاكم بدوره كان يدرك أثر الكلمة في حياة الجماعة - بوصفه أولاً أحد أبناء هذه الثقافة التي تعم ما لها من قيمة - فجاءت حاجته إلى من يجيد استخدامها في تحسين صورته وتدعيم ملكه، ومن ثم كانت بالنسبة له وسيلة إخضاع هي الأخرى إلى جوار هيبة السلطة ذاتها.. هذا التفاعل الحاصل بين الشعر والسياسة قد أسهم - بدرجة كبيرة - في عملية التكوين الثقافي للشخصية العربية المستمرة عبر الزمن..

إذاً فإن عنوان رواية علي الجارم قبل أن يفتح على زمن دولة بني عباد في الأندلس فإنه يدخل بالقارئ إلى زمن أبعد يبدأ بحقبة ما قبل الإسلام وما تلاها من أزمنة ودول يقف فيها على ثنائية طرقها الأول: الإبداع بصفة عامة والشعر على وجه الخصوص أما طرفها الثاني فهو القبيلة أو الخليفة أو الأمير.. أو يمكن القول: ثنائية (المثقف الشاعر والسلطة الحاكم) ودورها في تكوين أدب الجماعة العربية وتاريخها الذي بدوره يمثل جزءاً من المنظومة المعرفية الإنسانية على عمومها.

ويأتى عنوان الرواية من خلال هذه المنطقة للرؤية بمثابة أداة اتصال تربط بين حاضر يتجدد هو حاضر الجماعة القارئة لهذا العمل الفنى وماض يشغل الشعر فيه مكاناً واضحاً.. هذه الأداة تخفى وراءها أكثر من رسالة يتوجه بها المؤلف إلى المتلقى:

- العودة إلى الماضى ربما تكون عيناً ثالثة نستعين بها فى قراءة الحاضر الذى نحياه ومن ثم فى طريقة التعامل معه..

- التجارب الإنسانية لا تكرر نفسها حرفياً لكنها قد تتشابه وهذا يعنى أن الارتباط بالماضى الذى صار لغة يصبح أداة ضرورية يُستعان بها فى تفسير بعض ما يجرى فى الحاضر..

- ماضى الجماعة هو بمنزلة حكمة الشيخ الكبير التى تعكس تجاربه فى الحياة وخبراته التى حصلها منها، والصغير الآتى بعد لا يمكنه الحركة داخل الواقع بمعزل كلية عن هذا الصوت فى إطار عملية تواصل الأجيال..

- شاعر ملك انعكاس لصوت يشغل رد الفعل المضاد، فإذا كان الاحتلال بصفة عامة وما يصاحبه من ضعف وتفكك يمثل الفعل والداء الذى أصاب جسد هذه الحضارة فلا بد من مواجهة ومقاومة يجب أن تنبع من داخل هذا الجسد.. وتتخذ هذه المقاومة مظاهر عدة من بينها الكلمة المكتوبة فى شكلها الأدبى..

- المأزق الحضارى الذى مر على الشخصية العربية الإسلامية وبلغ ذروته بهذا الغزو الأجنبى يبرر هذه الدعوة غير المباشرة للارتباط بالتراث التى تتجلى بداية من خلال العنوان.. وهذا لا يعنى الهروب من مواجهة أزمة الواقع ولكن القراءة الواعية لتجاربنا السابقة بوصفها إحدى أدوات هذه المواجهة.

وجملة العنوان عبارة عن تركيب وصفى يرتبط بمحدوف يقع موقع المبتدأ من الكلام قد يكون تقديره (هو)؛ من ثم فإن القارئ على موعد مع متن حكائى يأتى بمثابة حقيقة يحاول الفن إقرارها من خلال هذه الرواية.. وقد يكون المحدوف اسم إشارة تقديره (هنا)، ليصبح العنوان تركيباً إشارياً يحيل الرواية من الداخل على ما فيها من شخصيات وأزمنة وأمكنة إلى بنية وصفية (صورة) تبحث عن العين التى ترى فى إطار ثنائية (الواصف والموصوف)؛ وهو ما يجعل هذا العمل أشبه بلوحة مرسومة والرسم هاهنا يأتى بواسطة اللفظ.. ويقود هذا التوجيه للرؤية الذى يأتى عبر اسم الإشارة (هذا) إلى ترتيب الصفات فى تركيب العنوان، إن صون المؤلف الذى ما زال حتى هذه اللحظة يتردد فى أذن القارئ الرأى يقول "شاعر ملك".. وذلك يضع أمام أفق التلقى افتراضاً سيسعى للبحث عن صحته من الداخل هى أننا بترتيب زمنى أمام ذات شاعره قدر لها أن تصبح فيما بعد فى موقع الحكم.. وبالسيرة خلف هذا الافتراض فإن الولوج

إلى داخل الرواية من هذه النافذة يعنى أن فضاء التلقى سيتعامل مع الحدث التاريخي المعروض فناً ومع بطل هذا الحدث وفق دورين له يأتى أحدهما سابقاً في الظهور على الآخر لاسيما وأنه قد يستحضر نقيضه في ذهن الجماعة القارئة (ملك شاعر) .. وربما كان هذا الاستحضار مدعاة لنوع من المقارنة بينهما، ما الفرق بين أن يكون الشاعر ملكاً وأن يكون الملك شاعراً؟ هل الترتيب قد يعنى مجرد الترتيب الزمني فقط؟ أم أن المقصود التعبير عن موقف فكري يكمن خلف التركيب اللغوي: شاعر ملك أو ملك شاعر؟..

إن هذا الموقف يقترب كثيراً مما عسى أن يكون سؤالاً مطروحاً من قبل الفن عن الجدارة، هل البطل جدير بإحدى الصفتين دون الأخرى؟ أم بهما معاً؟ .. وسؤال الجدارة هذا يجعل من متابعة متن الرواية من الداخل أمراً ملحاً في سبيل الوقوف على الجواب ومن ثم وجهة النظر الخاصة بصانع هذا العالم..

الراوي والزمن

بعد أن يفرغ القارئ من عنوان العمل سيجد نفسه مع الداخل الحكائي أمام كيان يطوف به بين عناصره ، هذا الكيان اسمه الراوي الذي يؤدي دور النائب عن المؤلف في القيام بهذا العمل، ويدرك القارئ بدوره من خلال وقوفه على الأركان المشككة للعمل الحكائي: الزمان والمكان والشخصية والحدث.. ومع الزمن يتم الوقوف على المنطوق الروائي الآتي الذي جاء استهلالاً للرواية وقد وضع له عنوان ليلة "في ليلة من ليالي ربيع الأول سنة إحدى وثلاثين وأربعمئة للهجرة كانت مدينة باجة بالأندلس يلفها ظلام دامس" .. إن كلمة "ليلة" العنوان الأول في "شاعر ملك" تضعنا أمام مفارقة تعطى لعالم الفن بصفة عامة قدراً من الاستقلالية عن الواقع، فالليلة إشارة إلى يوم قد انقضى بدايته على مستوى الواقع تكون ببزوغ ضوء الفجر الذي يعقبه نهار.. مع ذلك فإن المتلقى سيلج إلى هذا العالم وفي ذهنه فكرة النهار التي ربما تبقى ملازمة له طيلة العمل حتى يفرغ منه .. إننا إذاً أمام نهاية واقعية سيعقبها بداية جديدة على مستوى الفن، هذه البداية تتكون من عدد من الأجزاء تعكسها العناوين الفرعية التي يجدها القارئ داخل الرواية مثل: فندق، تهنئة، عزاء، قتل، خيبة، ولاية، فجائع، دسيسة، هزيمة، معاهدة، ثورة، الزلافة، ضيافة، أفول..

وفي إطار ثنائية (النهاية والبداية) التي تقوم عليها الرواية يبدو هذا الالتفات المقصود من قبل المبدع بأن تتحول عين القارئ من هيمنة اللحظة الحاضرة عليه وما يدور فيها إلى عالم تشكل من الماضي بداخله تجربة تخص جماعة من البشر أفرادها

إخوة له في الدين واللغة والثقافة، وخاصة إذا كان هذا القارئ عربياً، يتم إدراك ذلك بداية من خلال استخدام الراوى للتقويم الهجرى وكلمة "باجة" التى تحيل إلى دولة العرب التى كانت قائمة يوماً ما على بقعة من أوروبا (إسبانيا والبرتغال) ..

وفكرة الليلة واليوم المتضمنة فى ثنائية (النهاية والبداية) تأخذ المتلقى إلى الزمن المرجعى الذى أراد الراوى رصده فناً، هذا الزمن يخص على وجه التحديد دولة بنى عباد.. ويمكن رصد حركة هذه الدولة من خلال شخصيات ثلاثة فى الرواية: الجد أبو القاسم محمد بن عباد الملقب بـ (المستعين)، والابن عباد بن أبى القاسم الملقب بـ (المعتضد)، والحفيد محمد بن عباد الملقب بـ (المعتمد) وهذا الأخير هو آخر ملوك هذه الدولة وقد شهدت الأندلس فى عهده سقوط أولى المدن العربية فى هذه البلاد فى يد الإسبان ألا وهى طليطلة ومنذ أن سقطت لم يستطع العرب المسلمون استعادتها حتى انتهت دولتهم كلياً، والمعتمد بن عباد يشكل نهاية عصر وبداية عصر جديد؛ فانهاء حكمه كان مؤشراً لبداية عهد دولة المرابطين أصحاب الدور الأكبر فى المعركة الفاصلة التى جمعت العرب بالإسبان وتحقق للمسلمين النصر فيها ..

من هنا يمكن الوقوف على فلسفة اختيار "ليلة" لتكون العنوان الأول داخل رواية شاعر ملك، إنها بمثابة العين الفنية التى يطل منها القارئ على هذه الفترة الزمنية وما كان فيها من تحولات حملت معان سلبية أفضت إلى لحظة نهاية تعكس أزمة؛ فمع العنوان الأول "ليلة" يأتى العنوان الأخير فى كلمة "أفول" إن هذه الكلمة فى تعبيرها عن الغياب تقود على المستوى المعجمى إلى معنى زوال الضوء؛ ومن ثم حلول الظلام سواء أكان هذا الضوء من نجم مثل الشمس أم من قمر؛ إذاً فلن يبتعد المتلقى كثيراً عن الظلام الدامس فى هذه الليلة التى طاف عليها مع استهلال رحلته داخل هذا العمل؛ فعلى الرغم من المسافة الفاصلة بين ليلة فى البداية وأفول فى النهاية فإن القارئ يجد نفسه فى إطار هذه الليلة وما تطلقه من إشارات دلالية تحيل إلى نهاية تمثل مصيراً؛ فهذه الليلة الفنية فى معناها العام تشير إلى يوم طويل سبقها، هذا اليوم كان للعرب فيه دولتهم القوية على المستوى السياسى فى الأندلس، وبالتوازي مع هذا الخط السياسى كانت لهم حضارة لم يتوان الغرب فى ليلته المظلمة فى العصور الوسطى عن الإفادة منها على المستوى الحضارى.. لكن هذا اليوم العربى انتهى إلى ضعف وتفكك كان عصر ملوك الطوائف - ودولة بنى عباد جزء من هذا العصر - أحد مظاهره، فكانت العاقبة نقصاناً تجلى بداية فى سقوط طليطلة فى أيدي الإسبان وما تبعه يعد ذلك من تآكل أصاب هذا الجسد العربى حتى وقعت غزناطة آخر أجزاء هذا الجسد (أفول على المستوى التاريخى) فى أيدي الإسبان سنة ٨٩٧ هـ يناير ١٤٩٢ م ..

وكانت هذه الليلة التاريخية بالنسبة للعرب (أزمة) مؤشراً لبداية عهد مغاير هو عودة الأوروبيين من جديد إلى هذه الأرض.. ثم تطورت هذه العودة بعد ذلك لتتحول إلى غزو للبلدان العربية التي كانت يوماً ما تصنف على أنها غازية فاتحة..

إن الليلة.. والأفول في رواية الجارم انعكاس لماضي مأزوم العودة إليه لقراءته تجعل من الراوي في هذا العمل بمثابة الصوت المحذر مما هو كائن في ظرف زمني حاضري يحمل بداخله عوامل أزمة مشابهة هو الآخر؛ فبالوقوف على زمن خروج هذه الرواية إلى الجماعة المتلقية نجد مساحات اتفاق بينه وبين الزمن الذي تم استدعاؤه، إنه سنة ١٩٤٣م.. إن مصر في هذه الفترة كغيرها من البلدان العربية والإسلامية كانت تعاني احتلالاً أجنبياً.. والاحتلال يعنى ضعف هذه البلدان وتفككها، أي أن مصر ونظائرها يعيشون ليلة يلفها ظلام دامس وأفول (غياب) لضوء من شأنه أن يخلصها من هذا الموقع السلبي (المفعول به المغزى) ويحولها إلى موقع فاعل تملك فيه زمام أمرها، وفي المقابل فإن الإرث الثقافي لها يحمل مقومات تؤهلها لإزالة مظاهر هذه الأزمة ولعل اختيار المبدع لتجربة مؤلمة مرت بها هذه الجماعة في الماضي دليل على ذلك، فهذا الاختيار قد منحه دوراً لا غنى للجماعة عنه في أي وقت ألا وهو دور المخدر الذي يسلط عينه على ما بداخل هذه الجماعة من عيوب عليها أن تتنبه إليها ومن ثم تشرع في التخلص منها، وما كان لراوي على الجارم أن يؤدي ذلك الدور لولا تاريخ الجماعة العربية الذي يعد جزءاً من هذا الإرث؛ فالتاريخ بمثابة الوعاء الحاضن لتجارب الجماعة على ما فيه من جوانب قوة ومراحل ضعف.. وقراءة الجماعة له يندرج تحت ما يمكن تسميته بـ (قراءة الذات)، أي عندما يقرأ الإنسان نفسه لينقدها؛ ومن ثم فهو يسهم مع الآخرين الذين يرونه في معرفة نفسه (التقييم) لأجل تقويمها.. إن الوقوف على هذه التجارب التي يحتضنها الماضي يصير بمثابة المرآة التي يقف الإنسان أمامها ليرى نفسه لعله يتمكن من معرفتها على حقيقتها.. ورواية "شاعر ملك" بطابعها التاريخي المميز تدخل في إطار هذه العملية، أي قراءة الذات..

وشنائية (الليلة واليوم) و (اليوم والليلة) اللتين يمكن إدراكهما من خلال رواية الجارم تعطي الفن بصفة عامة طبيعة خاصة بإزاء الواقع تتمثل في قدرته على اختزال هذا الواقع في صورة مصغرة يمكن للجماعة القارئة احتواء أجزائها، أحد أشكال هذه الصورة اللفظية وثيلة على الجارم بصفة خاصة تعد لحظة جمالية فاصلة بين يوم سابق عليها ويوم أت بعده، هذا اليوم يصير رمزاً معبراً عن الحال الذي يتغيرا فمن خلال "شاعر ملك" تتجلى هذه المسألة الإنسانية المسماة بـ (المتحن الحضاري) الذي تمر به كل أمة فهي على حالين: صعود وقوة حيناً (اليوم السابق) ونزول وضعف حيناً آخر



(اليوم الآتى بعد)، وما بين الحالين لحظة فاصلة (الليلة) يمكن نعتها بـ(المتوترة) يلتقطها الفن تجسد نهاية مرحلة (يوم) وبداية أخرى (يوم جديد) ..

الراوي والمكان

تعد هذه العلاقة امتداداً لثنائية (النهاية والبدائية) و (الليلة واليوم)؛ فلحظة الأزمة تحتاج في تشكيلها إلى عناصر أخرى مثل: المكان والشخصية، وإذا كانت الليلة في رواية "شاعر ملك" تفتح على إطار زمني أكبر فإن هذه الطبيعة الاختزالية تنسحب على المكان كذلك؛ إن الواقع المأزوم الذي شهدته الجماعة العربية في بلاد الأندلس وانتهى بخروجها يظهر على مستوى المكان في رواية الجارم من خلال إطارين لهما مرجعيتهما التاريخية هما: باجة وإشبيلية؛ فدولة بنى عباد التي اختارها صوت الفن (الراوي) لنطل منها على هذا الماضي كانت تتمركز في هذه البقعة المكانية.. يضاف إليها من وقت لآخر كلمات تتردد داخل الرواية تعبر عن المكان مثل: بطليوس وقشتالة، والأولى تشير إلى دولة أخرى من دول الطوائف في الأندلس.. أما الثانية فتعبر عن التحول السلبي الذي آلت إليه الأمور في بلاد الأندلس بعد ذلك؛ فقشتالة رمز مكاني يعبر عن إسبانيا المسيحية التي وضع أهلها نصب أعينهم هدفاً هو استعادة الأرض التي فتحها العرب المسلمون وطردتهم منها..

إذاً يمكن الوقوف على المكان الأزمة في رواية الجارم عبر هذه الثنائية المكانية (إشبيلية/ قشتالة)، الطرف الأول (إشبيلية) دال مكاني يحيل إلى الجماعة العربية في حال ضعفها وتفككها ويمثل هذه الجماعة على مستوى الفن دولة بنى عباد التي اتخذت من هذه البقعة المكانية عاصمة لها، أما الطرف الثاني فهو (قشتالة) التي تشير إلى العدو الخارجي المتربص الذي نفذ من حال الضعف هذا وكانت النتيجة النهائية بعد ذلك أن تحول الغزى العربي (الفاتح) إلى مغزو محتل كما هو الحال زمن تأليف على الجارم لروايته.. لكن الراوي في "شاعر ملك" في تركيزه على المكان "إشبيلية" نظراً لارتباطه بالبطل المعتمد بن عباد يسعى لتوصيل رسالة إلى قارئه مفادها أن العدو قبل أن يأتي من الخارج (قشتالة) فإنه يكمن في الداخل (إشبيلية) بداية، ثم يتطور ويمتد ليصبح فعل العدو الخارجي بمنزلة النتيجة المحتمية أو المصير الذي تصل إليه الجماعة جراء فعل عدوها الداخلي.. وتبدو أمارات هذه النتيجة من خلال إشارة الراوي عند الجارم إلى المكان "طليطلة" داخل الجزء الخاص الذي يحمل عنوان "معاهدة"؛ فطليطلة في الذاكرة الثقافية العربية تعد بداية السقوط؛ فوقوعها في أيدي الإسبان المسيحيين الذين يمثلهم الفونسو (ملك قشتالة) كان بداية لتآكل دولة

العرب في الأندلس.. وكان هذا السقوط أيام المعتمد بن عباد الذي عقد معاهدة مع ملك قشتالة كانت بنودها أحد الأسباب المؤثرة التي أسهمت في خروج هذا المكان من الدولة العربية..

وثنائية (إشبيلية / قشتالة) تقود القارىء إلى أخرى منبثقة عنها هي (العدو الداخلي والعدو الخارجي)؛ فحاصل التفاعل بين طرفي هذه الثنائية الأولى كان مهاداً لظهور مكان ثالث (طليطلة) يؤشر لأزمة هي (ضياع).. وتقود (طليطلة/ الأزمة) القارىء إلى بقعة مكانية أخرى تعد تمهيداً لعهد جديد ستشهده الأندلس، هذه البقعة هي "الزلاقة"، وفي هذا المكان يحدث الراوى متلقيه عن معركة فاصلة خاضها المسلمون مع ملك قشتالة كانت نتيجتها انتصار إسلامي أعد الأرض الأندلسية لمرحلة جديدة في الحكم تتجلى في دولة المرابطين.. وتأتى الخاتمة في رواية "شاعر ملك" بعنوان "أفول" انعكاساً لهذه البداية

إذاً فإن إشبيلية، قشتالة، طليطلة، والزلاقة تعبر عن تحول سلبي في البناء الاجتماعي العربي فيما يتعلق بقدرته على الاحتفاظ بما تحت يديه من أرض ظفر بها قبل عدة قرون من خلال شغله لموقع (الفاعل الغازي الفاتح).. وإن كانت معركة الزلاقة التي انتهت لصالح المسلمين قد منحتهم فرصة ثانية للبقاء مدة أخرى طويلة في هذه البلاد فإن هذا التحول ذا الصبغة السلبية سرعان ما عاود نشاطه من جديد حتى سقطت غرناطة آخر المعاقل العربية؛ ومن ثم يقوم المتلقى بدوره بتوسيع دلالة الأفول الموجودة في رواية الجارم من مجرد كونها إشارة إلى انتهاء دولة بني عباد وعصر ملوك الطوائف كلية إلى أفول الدولة العربية في مجموعها التي امتد عمرها إلى ما يقرب من ثمانمائة عام..

الراوى والشخصية

في ضوء هذه العلاقة سيتم التركيز على الشخصيات صانعة الحدث الذي يعكس هذا المشهد الأزوم في تاريخ الجماعة العربية.. والوقوف عندها سيكون بوصفها نماذج تحمل طابعاً إنسانياً يمكن أن يأخذ صفة العمومية؛ ومن ثم يتسنى القياس عليها؛ فللأزمة نماذج بشرية تقف خلفها؛ كما أن اللحظة التنوير (انفراج الأزمة وتجاوزها) صناعها كذلك.. ومرحلة الضعف التي شهدتها عصر ملوك الطوائف تتشكل في رواية "شاعر ملك" من خلال أكثر من نموذج:

× الأول: الواعظ

مع هذا النموذج يجد المتلقى نفسه مع صوت يلخص الأزمة في منطوق يتوجه به إلى

جماعة مستمعة، هذا الصوت تجليه شخصية عالم زاهد هو أبو حفص عمر الهوزنى يقول "هذا يا بنى إنذار من الله لهذه الأمة التى نسيت الله فأنساها أنفسها، وانغمست فى النعيم فغطى على أعينها فهي لا تبصر وعلى آذانها فهي لا تسمع.. لا تجد أيهما سرت إلا مجالس لهو.. خمر ونساء.. ونساء وخمر.. إن هذه الأمة كقطيع من الشاء لا راعى له ولا حافظ، وقد أحاطت بها الأسود من كل جانب، والأمراء.. إنهم فى تصارع.. بعضهم أعداء بعض يريد كل واحد منهم أن ينفرد بالقوة والسطان.. وأن يمحو ملك أخيه.. ولو أدى ذلك إلى الاستعانة بملوك الإسبان.. كان على هؤلاء الأمراء أن يلتف بعضهم حول بعض.. نحن يا أبنائى غرباء فى هذه الأرض.. ملكناها من أهلها بقوة السلاح.. فكان علينا أن نشكر الله عز شأنه بالحرص على هذا الفردوس وأن نجاهد لتنمية خيراته وإعداد العدة للذود عنه".

إن هذا المنطوق يشير إلى منظومة للاتصال تتكون من هذا الشيخ الحكيم فى موقع المرسل وجماعة مستقبلة داخل النص تجسدها كلمتان: بنى، وأبنائى.. وبداخل هذه المنظومة تبدو أزمة الجماعة العربية فى إطار ثنائية (الحاكم والمحكوم) إن هذا الصوت الناقد لا يلقى بالمستولية على طرف دون الآخر.. وهو عبر هذه الرسالة الواصلة بينه وبين المستمعين يأسى لحال قائم، هذا الأسى يجعل منطوقه بمثابة بكائية نثرية تصدر من داخل عالم الفن عبر إحدى شخصياته؛ لتكون حلقة وصل بين هذا العالم المعتمد على الحكاية وعالم واقعى يحيا فيه المؤلف (تداعى المعانى).. ويمكن القول: إن هذه البكائية البادية فى موقف أبى حفص عمر تعد معادلاً حكاياً لقصيدة الرثاء فى الشعر العربى وما يصاحبها من أسى وىكاء لاسيما ونحن نتعامل مع روائى هو فى الأصل شاعر..

والملاحظ فى هذه الرسالة الوعظية التى جمعت الشيخ الحكيم بالجماعة المستمعة المرموز لها داخل النص بـ (أبنائى) أن الراوى قد انسحب من عملية تقديم الحكاية بصورة مباشرة تاركاً هذه الشخصية أمام القارئ وكأنها تتحدث معه هو؛ الأمر الذى يجعل منها فناً فنياً تختفى وراءه ذات المؤلف الحقيقية المتبينة - إلى حد كبير - لهذا الموقف الفكرى الذى جاهرت به شخصية أبو حفص عمر فى الرواية؛ ومن ثم يصبح الرمز "أبنائى" فى النص غير مقصور على الجماعة المستمعة داخل النص فحسب إنما يتجاوزه إلى متلق خارجى يجب أن يقف من هذا المنطوق موقف المتعلم المتعبر، إننا هنا أمام رسالة قد انطلقت من أعلى فى المنزلة والعمر (الشيخ أبو حفص عمر) لأدنى قليل العلم والخبرة يشير إليه داخل عالم الفن "بنى، وأبنائى".. وهذا الأدنى يجعل من شخصية الشيخ بمثابة الأب الذى هو بطبيعة الحال أسبق زمناً من الابن، ويصبح هذا

الأب رمزاً يعبر عن الماضي وما يحمله من تجارب قد اكتملت تحاول التوجه بها إلى حاضر (ابن) تجربته ما زالت في طور التكوين، وهذه التجربة الناشئة تحتاج إلى التقارب مع ما هو كائن في الماضي عبر القراءة حتى تحدد طريقها وهي تسير باتجاه المستقبل؛ إذاً فإن صوت الشيخ أبي حفص عمر هو - بصفة عامة - صوت الماضي للحاضر الذي يتجدد دائماً خصوصاً وأن الجماعة المتلقية على مستوى الفن لها امتدادتها في الخارج الواقعي..

وهذا الصوت الأبوي الذي ينقل من الماضي إحدى تجاربه السلبية يسعى لإيصال رسالة إلى من يهمه الأمر مفادها أن التواصل مع الماضي المأزوم لا يأتي بغرض الاقتداء، ولكن من أجل المخالفة، إنها القراءة العكسية التي تقوم على استحضار النقيض، والراوى في "شاعر وملك" بهذا الصنيع يحاكي منهجاً نبوياً في الدعوة، هذا المنهج كان له حضوره في مرحلة الدعوة المكية على وجه التحديد عندما كان حال الجماعة المدعوة يوصف بالسلبى (الكفر) فكان تحذيرهم مما حدث للأمم السابقة قبلهم من عقوبات نتيجة هذا الحال هو الوسيلة الناجعة في العمل على تغييره إلى أفضل معاكس له (الإيمان)..

وهذا الارتباط الخاص بالماضى من قبل على الجارم يعطى لروايته طابعاً كلاسيكياً مميزاً فقراءته للواقع في هذا العمل عبر هذه العودة للماضى لم تكن من أجل محاكاته بطريقة تعتمد على التقليد، وإنما قراءته من أجل مخالفته وذلك بالوقوف على مكونات الأزمة الموجودة فيه لتفاديها .. وهذه الكلاسيكية الخاصة هي التي أسهمت في منح الراوى في "شاعر ملك" هذا الدور المحورى الذى لا غنى عنه داخل أية جماعة ألا وهو دور المحذر الذى يركز نظره على عيوب يراها في جسد هذه الجماعة فيمارس دوراً إيجابياً في التنبيه عليها حتى يتم إزالتها..

إذاً فإن رواية الجارم من هذا الجانب تعد مزيجاً من الواقعية والكلاسيكية معاً، وذلك بفضل هذه القراءة للواقع التي وظفت التاريخ.

× الثانى: نموذج الحاكم السلبى.

طرحت شخصية الشيخ أبي حفص رؤيتها للأزمة، ومن عناصر هذه الأزمة طبيعة الحاكم التى حتماً ستترك أثرها في مسيرة الجماعة.. وتقدم هذه الرؤية نموذجين للحاكم كلاهما يمثل الوجه الآخر (المعاكس) للصورة المثالية التى يجب أن يكون عليها؛ ومن ثم فإن عالم على الجارم الفنى في عرضه لهما يحاول أن يبحث مع قارئه عن النقيض الذى يمكن أن يشكل قدوة يمكن السير وراءها، هذا النقيض قد يكون موجوداً في التاريخ أيضاً، وربما يستطيع الزمن الحاضر وأهله أن يجدوه ليكون نموذجاً للآتى

بعد، المهم أن من المميزات المهمة للعملية الفنية بصفة عامة هذا الطابع الوصفى الذى يقوم على رصد الظاهرة والتعبير عنها بطريقة الخاصة.

- نموذج المستبد

فى رواية "شاعر ملك" عرض لشخصية الحاكم الذى يؤثر أسلوبه فى التعامل مع الجماعة سلباً، يتجلى هذا السلب فى الحال الذى تبدو عليه رعيته؛ إذ تصبح معانى مثل: الخوف والضعف والنفاق والصمت عن الحق جزءاً من سلوك الفرد والجماعة ومنظومتها الأخلاقية.. ويبدو نموذج هذا المستبد فى شخصية عباد بن أبى القاسم (المعتضد) الذى يشغل موقع الأب بالنسبة لبطل الرواية (المعتمد) "إن أميرنا عباداً رجل بطاش ظالم يسبق السيف كلمته ويصطاد العصفور من بين براثن النسر وهو كثير الجواسيس، ينقلون إليه أخبار الناس وأحاديثهم.. ينصب المكائد.. قاس أشد القسوة، وعنيد أشد العناد ومخيف أشد الإخافة، لا يرحم قريباً ولا تقصر ذراعه عن بعيد، وطد دولته وقوى جيشه ووسع بغزواته ملكه".

فى هذا النص عرض لبعض مظاهر هذه النوعية من الحكم السلبى، وسلبيته تكمن فى أن العلاقة الجامعة بين السلطة والمحكوم يشوبها التوتر.. وبإمكان القارئ الوقوف فى هذا النص على ما يمكن أن يعد أحد الأسباب فى إقبال الجماعة على متع الحياة التى تخاطب الجسد - فى الغالب - أكثر من خطابها للروح والعقل وفقاً لرؤية الشيخ أبى حفص عمر، فأنصرف الجماعة عن القيام بدورها الضرورى فى مراقبة الحاكم والوقوف من أفعاله موقف الناقد يمثل بالنسبة لغالبية أفرادها ملاذاً آمناً تأوى إليه بعيداً عما يمكن أن ينالها من قسوته؛ فمع وجود هذه النوعية من السلطة يصبح ما يمكن تسميته بـ (الأنكفاء على الذات) هو السمة المميزة للسلوك الجمعى الذى يرى فى الوقوف بعيداً عن السلطة على الرغم مما يصاحبه من ظواهر اجتماعية سلبية تتجلى فى أشكال مختلفة بدلاً أمثل من مصير قد يلحق به إذا ما قرر الاقتراب من هذه السلطة والنهوض بهذا الدور النقدى الإيجابى؛ فهذا هو ذا الشيخ أبو حفص عمر يموت قتلاً بين يدي المعتضد.. والقتل المادى الذى عبر عن مصير هذه الشخصية يأتى بموازاة قتل آخر يمكن نعتة بـ (القتل المعنوى) الذى عليه معظم أفراد الجماعة المؤثرين لهذا الابتعاد السلبى..

إذن يتسنى للقارئ فى ضوء هذا النموذج ومنطوق النموذج السابق التعرف على بعض ملامح العدو الداخلى التى تظهر فى سلوك جمعى يتعامل مع الواقع من أجل غاية واحدة تدنيه إلى مرتبة حيوانية هى (المتعة الجسدية)، وهذا السلوك يمكن تفسيره بالنظر إلى سلطة ذات طابع سلبى تريد للرعية أن تنصرف إلى أمور أخرى

بعيداً عن شئونها؛ لأنها ترى في هذا الانصراف فرصة سانحة لها للاحتفاظ بموقعها في الحكم عمراً أطول..

- نموذج الالهي

يعكس هذا النموذج صورة للسلطة تأتي على النقيض من سابقتها؛ فالشخصية المجسدة له منصرفة - بدرجة كبيرة - عن أداء واجبات يملئها هذا الموقع عليها؛ فإذا كان الابتعاد عن السلطة هو السمة الغالبة على سلوك الجماعة في ظل النموذج السابق فإن هذا الابتعاد يتخذ مظهراً جديداً يتجلى في حاكم له اهتمامات تظهر فيها شخصيته بعيداً عن موقع الحكم، هذا الحاكم هو المعتمد بن عباد بطل الرواية الذي يمكن الوقوف على طبيعته فناً من خلال النصوص الآتية:

"جلس إلى إسماعيل بن القاسم يوماً بعد أن تمكن في الأدب، فلما انتهى الشيخ من شرح قصيدة عمر بن أبي ربيعة؛

أمن آل نغم أنت غادر فمبكر

xx

غداة غدر أم رائح فمهجر

وكان ابن عباد قاسياً في نقدها، التفت إلى أستاذه وقال: ما يقول الشيخ في هذين البيتين:

أكثرت هجرك غير أنك ربما

xx

عطفك أحياناً على أمور

فكانما زمن المهاجر بيننا

xx

ليل وساعات الوصال بدور

فقال الشيخ: هذا شعر حسن، لمن هذان البيتان؟ قال ابن عباد وما تظن في هذه الأبيات:

تظن بنا أم الربيع سامة

xx

ألا غفر الرحمن ذنباً تواقعه

فطرب الشيخ وصاح: هذا والله الشعر، لمن هذا؟ فقال ابن عباد: للمجالس بين يديك، الذي طابت بأدبك أصائله.

"محمد بن عباد" بعد أن جعله أبوه ولي عهده ولقيه بالمعتمد أصبح لا يكاد يؤدي واجب تقبيل يده والده كل صباح حتى يضرب إلى أخدانه.. وكان يطيب له اللهو بالزاهي وهو قصر ياشبيلية، فيه كان يخلع عذاره ويرسل لطبقة الشعرى عنانه، ففي يوم دعا جماعته إليه وطاب المجلس وضئت القيان.. ثم شرعت نشوة المغنية تغنى بشعر المعتمد:

ولقد شريت الراح يسطع نورها

xx

والليل قد مد الظلام رداءً.

أراد المعتضد أن يصرف ابنه عن إخوان السوء.. رحل المعتمد وأخوه جابر يقودان جيشاً عظيماً، فدان لهم البلد وخضع أهله إلا قلولاً من السودان لأذوا بقلعة.. فأشار أهل المدينة على المعتمد بالاحتراس منهم، وأن يكون جيشه على أهبة الاستعداد. فلم يلق المعتمد لهذه النصيحة سمعاً، وقضى ليلة في لهو ومجون، وقضى السودان ليلتهم في بث الرسائل لباديس والاستنجد به، فجاءهم في جيوش زاخرة وفتك بجيش المعتمد.. وفر المعتمد وأخوه.. قضى المعتمد ليلة في هم.. ويزغ الفجر وقد أتم قصيدة في استعطاف أبيه.. وقرأ:

سكن هؤادك لا تذهب بك الفكر

xx

ماذا يعيد عليك الهم والحنن

فبعث بها المعتمد إلى أبيه وبقي أياماً خائفاً حتى جاء البريد من المعتضد يقبل فيها عذره ويقلده ولاية شلب.

النص الآتي جاء تحت عنوان ثورة .. لقد خطبت في الميدان الكبير وكان الجمع حاشداً.. عدت مثالب ابن عباد فنذكرت إسرافه في اللهو والمجون، وجنونه بحب النساء والجواري الإسبانيات.. ثم تبليده أموال الدولة على المتعطلين من الشعرا والمضحكين والمجان، ومعاقرته الخمر حتى لا يكاد يفيق من سكر.. ثم تحقيره الفقهاء والعلماء وإهمال شهود الجمع ومعاهدته مع الأذفونش التي جرت الخراب على البلاد، ثم ترك الجيش حتى فقد قوته.. ثم طرح شئون الدولة وراء ظهره وترك زمامها في يد ابنه المغر الجاهل الذي سماه الرشيد

تعد هذه النصوص بمثابة نافذة فنية تتيح للقارئ النظر إلى شخصية المعتمد (محمد بن عباد) التي تم اختزالها فناً في صفتين: شاعر وملك.. وهاتان الصفتان يقف خلفهما موقف فكري؛ فبمتابعة شخصية ابن عباد من خلال هذه النصوص يتضح أن هناك ثنائية يتجلى فيها هذا الموقف هي (النفى والإثبات)؛ فسؤال الجدارة الذي يطرحه عنوان الرواية على القارئ يمكن إدراك إجابته بين ثنايا هذه النصوص؛ إننا هنا أمام شخصية أخذت موقعا لها في فن الشعر بوصفها أحد المبدعين فيه، لكنها ما إن وضعت في اختبار الولاية (الحكم) حتى ثبت أنها غير جديرة به؛ لقد وضعت حكاية حكمها إلى مرحلة عقدة (أزمة) تمثلت على المستوى التاريخي في ضياع أول جزء من أرض الأندلس في أيدي الإسبان ألا وهي طليطلة، وكان السبب المباشر لهذا السقوط هو معاهدة عقدت بين هذا الحاكم السلبي (المعتمد) والفونسو ملك قشتالة.. يضاف إلى هذه القراءة السياسية الخاطئة للأمور جوانب أزمة أخرى تتعلق بعمله الداخلي في دولته.. وسلوكه الشخصي الذي كان خصماً من رصيده في صفة (ملك).. وفي مدة بقاء هذه الصفة معه والتصاقه بها.. ومن ثم كانت لحظة التنوير في حكاية ابن عباد الملك نهاية توصف بـ (الأساوية) لعهد ولعهد ملوك الطوائف في الأندلس كما يبدو في العنوان الأخير "أقول" الكائن في آخر الرواية..

إذاً فإن التركيب الوصفي "شاعر ملك" في عنوان عمل الجارم يعكس تقديماً وتأخيراً قد جاء بشكل مقصود؛ فتقديم صفة شاعر وتأخير صفة ملك ليس بسبب البعد الزمني المتمثل في ظهور موهبة ابن عباد الشعرية قبل اقترابه من موقع الحكم فحسب، وإنما هو سؤال الجدارة؛ فشخصية ابن عباد على المستوى التاريخي جديرة بأن يكون لها حضور في تراثنا الأدبي العربي بوصفها شاعرة قدمت ما يتيح لها هذا الحضور، لكنها في المقابل ليست جديرة بصفة (ملك)؛ فتجربة الجماعة العربية مع

هذه الشخصية توصف بأنها (مؤلة)؛ ومن ثم فإن قراءة الحاضر لها تندرج تحت ما يمكن تسميته بـ (القراءة العكسية)، أى قراءة من أجل المخالفة؛ إذ لا يمكن تصنيفها ضمن النماذج الايجابية في الحكم التي تمثل قدوة للاتباع..

ومع نموذج الحاكم اللاهى تتكامل رؤية الفن فى التعبير عن جانب من السلبية التى يجسدها سلوك (الانصراف)؛ فانصراف الجماعة عن النهوض بدورها فى مراقبة الحاكم بطريقة نقدية تقوم على الإعانة عند الإحسان والتقويم عند الإساءة تؤدى إلى حالة من الموت المعنوى يتم التعبير عنها بالفاظ مثل: الضعف والامبالاة.. كما أن انصراف الحاكم عن أداء مهام موقعه يؤدى فى النهاية إلى سقوط.. وكلاً الأمرين يعد جزءاً من تكوين العدو الداخلى فى إطار ثنائية (العدو الداخلى والعدو الخارجى) وارتباطها بمسيرة الجماعة وتحولاتها.

والرواية بهذا الطرح للحاكم السلبى بشقيه المستبد واللاهى تحمل نقداً غير مباشر لهذه النوعية من السلطة التى تقوم على احتكار أسرة بعينها لها؛ إذ يتم تداول الحكم فيها بين الأبناء من خلال التوريث بغض النظر عن الأهلية والكفاءة..

الثالث: نموذج المخادع.

يركز هذا النموذج فى رواية "شاعر ملك" على البطانة المحيطة بالسلطة من خلال إحدى شخصياتها، هذه البطانة التى تعمل وفق حسابات خاصة بها؛ ومن ثم فإن البعد الفردى هو الذى يحكم حركتها فى علاقتها بالحاكم من جانب وفى علاقتها بالمحكوم من جانب آخر، وهى فى سعيها إدراك ما تسعى تتجلى فى بنيتين: الأولى (ظاهرة) تحاول بها كسب ثقة هذه السلطة، الثانية (عميقة) تظهر فيها حقيقتها بمعزل عن القناع الذى يغطيها.. ويتجسد هذا النموذج فى شخصية أبى القاسم بن الهوزنى أحد المقربين من البطل المعتمد وقد نال منصباً مهماً أيام حكمه "كان أول ما صنعه المعتمد.. دعا أبى القاسم الهوزنى ومنحه لقب المشير فى الدولة".

"ذهب الهوزنى إلى منزله، فرأى فى دهلوزه فتاة متلففة.. قالت: إنك لم تخترنى للمعتمد عبثاً أليس تريد منى أن أفتنه عن كل شأن من شئون المملكة حتى يضعف ملكه.. نعم اخترتك لإبادة هذه الدولة الطاغية اللاهية لتخلفها فى الملك إحدى الأسر العريقة من المسلمين بإشبيلية".

".. قال ابن عباد: إن الأدارسة أعداء دولتنا لا يزالون يتربصون بنا الدوائر.. وأرى أن نكون أصحاب الضربة الأولى.. حينئذ اعترض الحديث الهوزنى وقال:.. إن الأندلسيين عامة وأهل إشبيلية خاصة سيئموا الحروب وقد تيمنوا بطالعك.. دعهم يفهموا أن ملكهم أريحى كريم يطرب للهو كما يطربون ويفرح بالملك كما يفرحون.. دعهم يا

مولاي يعرفوا أن المعتمد جمع صفات الجزم والقوة.. وأضاف إليها اللين والسماح..
والتمتع بلذات الحياة"

"اجتمع المعتمد بابن عمار والهوزنى وقال: إن دولة بنى ذى النون ضعفت بموت المأمون
والفرصة اليوم سانحة للإغارة على بلاده وضمها إلى ملكنا، فقال الهوزنى:.. إن القادر
بن المأمون ليس فيه شيء من صفات الملوك غير أن الأذفونش (الفونسو) يحالفه
ويناصره.. نعقد معه معاهدة على أن يمدنا بجنود من قشتالة وعلى ألا يساعد علينا
عدواً ولو كان ابن صديقه المأمون"

بمتابعة هذه النصوص يمكن الوقوف على البناء المزدوج الذى تمثله شخصية أبى
القاسم، إنها فى علاقتها بالسلطة تقدم مثلاً سلبياً للبطانة المحيطة بالحاكم، وكيف
تؤثر أفعالها سلباً فى السلطة ومن ثم الرعية لتكون أحد أصوات الشر الموجهة لهذه
السلطة وما تؤديه من أفعال.. وهذه الرؤية النقدية التى يطرحها راوى الجارم تفيد بأن
سلبية السلطة يقوم على صناعتها بدرجة كبيرة سياق محيط، فى هذا السياق نلمح
نقداً للمحكوم الذى يتخلى عن دور رقابى لا غنى عنه فى علاقته بالحاكم.. وإلى جوار
هذا الحال تأتى بطانة السلطة التى إما أن تكون إيجابية تقوم بما من شأنه توجيه
الحاكم إلى الصواب.. وإما أن تكون سلبية تسهم بقصد منها - كما هو الحال بالنسبة
لشخصية أبى القاسم - أو بغير قصد فى توجيهه بعيداً عن هذا الصواب، فتكون
النتيجة - إلى حد كبير - سيئة؛ فبالنظر إلى ما آلت إليه الأمور بسبب هذا الدور
السلبى لأبى القاسم يتضح أن سقوط أول جزء من أرض الأندلس فى أيدي الإسبان
كان نتيجة رأى توجه به إلى المعتمد بن عباد هو هذه المعاهدة التى أتاحت للعدو
الخارجى الفرصة للنيل من الجماعة.. ولم يكن مشهد النهاية بمعزل عن دوره هذا..

والفن بذلك يسعى لطرح رؤية تكاملية ذات طابع يمكن وصفه بالدائرى؛ فالسلطة
المستبدة (المعتضد) التى واجهت كلمة الحق (الشيخ أبو حفص عمر) بقسوة قد خرج
من رعيته بديل مفاير يقف على النقيض.. إنه البديل الذى يعكسه نموذج المخادع
(المنافق) وقد جسده شخصية ابن هذا الشيخ (أبو القاسم)؛ فإذا كانت السلطة
المستبدة ترفض الاستماع لصوت الحقيقة؛ فمن الطبيعى أن يظهر هذا الوجه الآخر
(المعاكس) الذى يجليه نموذج المنافق، وهو رد الفعل لهذا الفعل السلبى الصادر عن
السلطة المستبدة التى أوصلت هذه السلبية إلى ذروتها بعملية قتل مادمي تمثلت فى
مصير الشيخ أبى حفص عمر.. وستكون السلطة أحد المتضررين بشدة منها؛ فعملية
القتل سيعيد الابن (أبو القاسم) الشاغل موقع رد الفعل والمتجلى فى نموذج المخادع
استخدامها على طريقته الخاصة؛ إنه فى بنيته العميقة يخفى هيئة المنتقم، فكان

دوره أحد الأسباب المؤثرة في تشكيل نهاية دولة بنى عباد التي كان آخر حكامها المعتمد.. هكذا يطرح الفن رؤيته من خلال تقديمه للأب (المعتضد / سلطة مستبدة) والابن (المعتمد / سلطة لاهية) والبطانة السيئة (أبو القاسم / نموذج المخادع).. إن قانون الطبيعة لكل فعل رد فعل (نتيجة) مساوٍ له في القوة ومضاد له في الاتجاه ينعكس بدرجة كبيرة في رواية شاعر ملك من خلال هذه الرباعية:

- الأب (المعتضد / سلطة)، (الشيخ أبو حفص / صوت الحق الصادر من الرعية)؛

الرسالة الواصلة بينهما قتل قام به الأول تجاه الثاني.

- الابن (المعتمد / سلطة)، (أبو القاسم الهوزني / متافق / بديل سلبي لصوت الحق)؛

الرسالة الواصلة بينهما تأخذ اتجاهها عكسيا فهي تدمير (انتقام) صادر من الثاني

تجاه الأول.

الرابع: نموذج المخلص

قدمت رواية "شاعر ملك" من خلال النماذج السابقة رسداً للأزمة، ولسبببات هذه الأزمة من منظور فني، أما الرصد فيظهر في نموذج الواعظ الواصف (الشيخ أبو حفص عمر)، وأما المسببات فتبدو في نموذجي الحاكم السلبي بشقيه: المستبد واللاهى والمخادع الذي يتوجه إلى بطانه السوء وما ينطوى عليه عملها.. لكن الفن لم يتوقف عند هذا الحد، فلأبد من مواجهة تفضي إلى شكل من أشكال الحل.. والمخلص نموذج لكل ما من شأنه المساعدة في تغيير حالة الإنسان (فرد/جماعة) من ضيق إلى انفتاح يضيء له طريقاً مغايراً.. وفي عمل على الجارم توظيف لما في التاريخ في عرض إحدى الشخصيات المنتمية لهذا النموذج ألا وهي شخصية "يوسف بن تاشفين" ملك مراكش صاحب الدور البارز في الانتصار الذي حققته الجماعة المرينية المسلمة على العدو الخارجي (الفونسو والإسبان) في معركة الزلاقة.. ويشير الراوي في "شاعر ملك" إلى هذا المخلص من خلال الآتي: "بينما كان ابن عباد يقاتل جيوش الإسبان أرسل ابن تاشفين جنوداً إلى معسكر الفونسو وأمرهم بإحراق كل ما فيه.. ثم جاءت اللحظة الأخيرة التي وصل فيها ابن عباد إلى اليأس وكاد يلقي السلاح مستسلماً، ولكنه ما كاد يهيم بإغماد سيفه حتى رأى جيوش ابن تاشفين.. وصدق المسلمون الحملة فشتتوا جيوش الإسبان.. وانكشف الفونسو ووثب عليه غلام بربري فضربه.. ففر إلى تل بعيد عن المعركة بعد أن هنى جيشه.."

إن الراوي هنا يقدم رؤيته للمخلص من منظور وظيفي يتمثل في أدائها الذي استحققت به هذا المكان.. والزلاقة بمثابة لحظة فاصلة في تاريخ الجماعة العربية في إسبانيا خصوصاً بعد حادث سقوط طليطلة الذي جرد العدو الخارجي ليجاهر بنوأياه

ويحاول التعجيل بتنفيذ خطته القاضية بطرد الجماعة العربية كلها من الأندلس.. وهذا ما عبر عنه الراوى فى عمل الجارم بقوله "بعد سنوات من هذه المعاهدة سقطت طليطلة.. وبغى الفونسو وتكبر.. ثم أقسم ألا يبقى أحداً من ملوك الأندلس فوق عرشه..". لكن صنيع يوسف بن تاشفين كان بمثابة ميلاد جديد لهذه الجماعة تمثل فى عمر أطول لها على هذه الأرض، قبل أن تأتى النهاية الحقيقية بسقوط غرناطة.. وقد عبر محمد عبد الله عنان صاحب (دولة الإسلام فى الأندلس) عن هذا الميلاد الجديد الذى تمخضت عنه معركة الزلاقة بقوله: "فى سهول الزلاقة ارتد سيل النصرانية الجارف عن الأندلس المسلمة بعد أن كان يندرها بالمحو والفناء العاجل، وغنم الإسلام حياة جديدة فى إسبانيا امتدت إلى أربعة قرون أخرى، ومهدت السبل لسيطرة المرابطين على إسبانيا المسلمة".

إن المخلص (يوسف بن تاشفين) وأداءه الوظيفى (معركة الزلاقة) يمثلان على المستوى العام مرحلة فاصلة بين الجماعة العربية المسلمة وعدوها الخارجى، وعلى مستوى أقل عمومية يمثلان نهاية وبداية تتعلق بدخول الأندلس مرحلة جديدة فى الحكم مغايرة لسابقتها.. وبلغت الرواية كان سقوط طليطلة بمثابة العقدة التى تحتاج معها إلى لحظة تنوير (انفراج)، وكان أحد الفواعل البارزين فى صنع هذه اللحظة يوسف بن تاشفين..

إذاً فعلى الرغم مما يمكن أن يميز رواية الجارم بوصفها رواية أزمة فإنها تقدم فى الوقت ذاته ما يعد آلية فى مواجهتها؛ فهى تستعين بالتاريخ وهى تطرح أمام القارئ مشهداً سلبياً راصدة أبعاده، ثم بعد ذلك تقدم من التاريخ ما يمثل انفراجاً لما فيه من أزمة؛ فنموذج الواعظ الواصف (الشيخ أبو حفص) مع نموذج المخلص (يوسف بن تاشفين) يجعلان من رواية شاعر ملك تندرج تحت ما يسمى بـ (أدب المقاومة) إذا ما نظرنا إلى زمن تأليف هذه الرواية (الحاضر الخاص بعلى الجارم).. وفعل المقاومة هذا يشغل موقع رد الفعل بالنسبة لفعل الأزمة الموجود فى زمن التأليف وامتداداته فى الماضى.. وما بين الفعل ورد الفعل تبدو جليلة العلاقة الحتمية التى تربط كلا العالمين: الواقع والفن، وهى علاقة تقوم على فعل محورى هو فعل القراءة ■

"التغريب" في "العالم الآخر" «لنجيب محفوظ»

وائل سيد عبد الرحيم

تكمن فاعلية "نظرية الأدب" المعاصرة في كونها تعيد الناقد بمفاهيم واستبصارات تيسر له التعامل مع النصوص الأدبية، فتمكنه من الوصول إلى فهم أعمق حول هذه النصوص، وحول "الأدبية" التي عن طريقها يتم إنتاج "الأدب" ذاته. وفيما أرى فإن "تقلدنا العربي"، لظروف ليس مجال ذكرها هنا الآن، لم يتح له بعد الاستفادة من معطيات "نظرية الأدب" بما يتناسب مع ما فيها من خصب وغنى؛ وبهذا فإنه على النقاد أن يعملوا على تعميق الاستفادة من معطيات "نظرية الأدب" من ناحية، وعليهم أن يعملوا على ترسيخ مفاهيم هذه النظرية بكيفية تمكن القارئ العربي من التجاوب معها، ومن الاستفادة منها في قراءته وتعامله مع النصوص الأدبية من ناحية أخرى. وفي هذا الصدد تأتي هذه الدراسة واضعة في خلفيتها هذه المنطلقات؛ لذا أحاول فيها العمل على تبين أحد المفاهيم المهمة في "نظرية الأدب"، ليس من خلال الشرح فحسب؛ وإنما من خلال تقديم تمثيل تطبيقي في نص أدبي أرى أن أكثر ما يميزه هو التأكيد على "التغريب" أكثر من أي شيء آخر. و"التغريب"، أحد مفاهيم، الشكلية الروسية، المهمة التي قال بها، فيكتور شكوفسكي، حيث يرى أننا مع مرور الوقت يحدث عندنا نوع من، الألفة، بيننا وبين كل ما هو حولنا،

كالعمل أو الثياب أو الزوجة أو حتى الخشية من الحرب، ليصبح ذلك مرسخا في اللاشعور لذا هو يحدث بطريقة تلقائية تماماً، ويكاد، المعنى، في ظل ذلك يضيع منا جراء هذا، الاعتياد، فنحن مثلاً نكمل الكلمات الناقصة في حوار ما نتيجة هذا، الاعتياد، المفرد، دون أن نلتفت إلى أن هناك نقصاً في المعنى المقدم. وهنا يأتي دور الأدب، الذي ينبهنا إلى هذا، الاعتياد، ويعيد إلينا وعينا وإدراكنا بالأشياء على حقيقتها، من خلال ما يقوم به، الأدب، من عملية أطلق عليها، شكوفسكى، بالروسية مصطلح (OSTRANENIE)، ويقصد به، التغريب، وهو نزع، الألفة، الاعتيادية التي أصبحت موجودة بالفعل بيننا وبين الأشياء عن طريق جعل هذه الأشياء مدركة وملحوظة بكيفية مغايرة، ليست، ألية، وليست، اعتيادية، كما كان الحال في السابق. (١)

ومن خلال القراءة النقدية التي أقدمها هنا سوف أعمل على تبيان الكيفية التي يسهم بها "التغريب" في بناء النص السردي، وأول ما تجدر ملاحظته في هذا الصدد أن "العالم الآخر" ضمن مجموعة "شهر العسل" ((لنجيب محفوظ))، تقدم لنا نماذج لشخصيات تتوافر في الحياة بكثرة، فهناك المناضل الوطني، وهناك البلطجي، وهناك الراقصة، وهناك المعلمة القوادة صاحبة المقهى. وكلها شخصيات نمر بها في الحياة دون أن نلاحظ المعاني الحقيقية العميقة وراء تواجد مثل هذه الشخصيات في الحياة.

ومن ثم على "الأدب" طبقاً لمفهوم "التغريب" أن يعمل على تنبيهنا لهذه المعاني الكامنة التي ضاعت عبر الاعتياد والألفة في زحمة الحياة؛ لذا تم تقديم هذه الشخصيات في سياقات تخالف السياقات التي اعتدنا عليها في الحياة نفسها، فبدلاً من سياق الحفلات والطرب والصخب والمرح الذي نستحضره دائماً عند ذكر الراقصة، يتم التركيز على سياق آخر، هو سياق استعداد هذه الراقصة أثناء البروفات لكي تتمكن من تحقيق أكبر قدر ممكن من الأرباح في المساء، وفي أثناء ذلك يتم التركيز على السخف من قبل "المعلمة القوادة" على ما تضطر إليه في هذه المهنة التي مآلها إلى جهنم، من تقديم رشاو تبديد ما تجمعها من المكاسب الحرام.

صورة مفارقة لما في الوعي البشري، لكنها صورة ليست بعيدة عن طبيعة الأمور التي تحدث في الحياة العادية أيضاً، وبهذا يمكن القول بأن بداية هذه القصة تفرض سياقاً خاصاً بذاته هو سياق حياة الراقصات وما ينطوي عليه من مفارقات. لكن "التغريب" يستمر في العمل عبر تصاعد أحداث القصة فتتم صياغة سياق آخر، وهو سياق المناضل الوطني، ذلك الطالب الثائر الذي تستحضر صورته في ذهننا المظاهرات والإضرابات والاعتصامات والمواجهة مع الشرطة وغير ذلك؛ لكن هنا يتم اقتطاع هذه الصورة من سياقها؛ لتقديمها في سياق آخر، فيحدث لقاء بين سياق المناضل وسياق

الراقصة؛ فبينما كان هذا المناضل الطالب يمر على المحلات والمقاهى من أجل مطالبتهم بالإضراب بالغلق احتجاجا على الغاء دستور الأمة، وبينما هو يمر على مقاهى شارع كلوت بك، يرى هذا المقهى ومن ثم يتوجه إليه مطالبا إياه بالمشاركة فى هذا الإضراب.

وبالطبع لا يتوقع من معلمة قوادة أن يكون لديها حس وطنى، فترفض المشاركة فى هذا الإضراب، وتصور القصة المناضل هنا بشكل به نوع من السذاجة، فيبدو غير قادر على فهم طبيعة هذه القهوة بما فيها من دعارة وفجور، وتلك حيلة لكى يتم تعميق المعانى الكامنة وراء ذلك فى نفوسنا، ويستمر نمط "التغريب" هنا فى التصاعد عندما يفاجأ المناضل بمقابله شاب آخر كان على علاقة به فيما سبق، وهذا الشاب على ما يبدو كان زميلا معه فى الدراسة والوطنية أيضا، قبل أن يهجر ذلك كله لكى يعمل كحارس خاص بمفهومنا الحديث، فتوة بمفهوم ذلك الوقت عند هذه المعلمة، ومن ثم يدعو هذا الشاب زميله المناضل إلى الجلوس والتسامر معه، وفى تلك الأثناء يحدث تعاطف من المناضل مع الراقصة التى يقدمها له زميله الشاب مقابل مبلغ مبالغ مبالغ فيه، وكما هو متوقع من طبيعة هذا المناضل النبيلة يرفض إقامة علاقة جنسية مع الراقصة ويدفع المبلغ المادى المطلوب دون أن يمارس معها الرذيلة.

وفى تلك الأثناء يحدث حوار بين المناضل وزميله الشاب الفتوة حول طبيعة الفارق بين العالم الذى جاء منه المناضل والذى يعيش فيه الشاب، وتكون النتيجة أن العالمين متشابهان إلى حد كبير، فكلاهما به الطاغية وبه القهر والحزن والبؤس، بل ربما بدا عالم الراقصات أفضل لأن به إمكانية للتغيير إذا ما استطاع هذا الشاب التغلب على الفتوة الأكبر، بينما عالم المناضل يكاد يكون قدرا محتوما فيه عدم التغيير وعدم انزياح الظلم منه.

والسمة الملاحظة هنا أن "التغريب" فى هذه القصة يحدث بكيفية تصاعدية، حيث يتم الضغط على إدراكنا الواعى لحقيقة الأمور بالتدريج، ولكى تؤكد ذلك أطالب القارئ بتخيل لو أن المناضل ما إن لم يجد استجابة من المعلمة قد رحل ولم يعر هذا العالم الغريب كل هذا الاهتمام، كيف يمكن عندئذ تخيل باقى أحداث هذه القصة، وكيف يمكن تخيل تأثير ذلك على إدراكنا نحن للعالم الذى تقدمه القصة، ومن ناحية أخرى ماذا لو خرج المناضل عن سمته النبيل وتم تصويره باستغلال فرصة الدعارة هذه واغتنام اللذة من هذه الفتاة، هل كنا سنتنظر إلى هذا العمل بالطريقة نفسها التى ننظر بها الآن. وسوف يتضح أهمية مقصدي بشكل أكبر عند إكمال هذه القراءة.

إلى الآن إذن هناك سياقان متوازيان قام العمل الأدبى بخرق هذا التوازي والعمل على

تلاقيهما، لكن الأمر يصل إلى أوجه عند تقاطع هذين السياقين بسياق ثالث هو سياق الفتوة الأكبر ذلك الذي يفرض الإتاوات على جميع أهل هذه الحارة، وهذه الإتاوات مادية وعينية، فهو في كل مرة بعدما يحصل على المبلغ المادى، يأخذ معه أجمل فتاة من فتيات المعلمة القوادة لكي يستمتع بها، ولا تعود هذه الفتاة إلا مع الفجر، والمأساة بالنسبة لصاحبة القهوة أن ذلك يمنع إمكانية تحقيق أكبر مكسب مادي من جسد هذه الفتاة، وبالنسبة للفتاة المأساة أنها لا تحقق الربح المطلوب بالنسبة لها، لكن كل تلك الأمور أصبحت في هذا العالم الغريب ذاته أموراً اعتيادية، ومن ثم تتم خلخلة هذا النظام عن طريق إحداث تصادم بين السياقات المختلفة.

كانت الوسيلة الأولى لإحداث هذا التصادم إدخال الشاب المناضل إلى عالم الراقصات والكشف عن وجود علاقة صداقة قديمة بينه وبين فتوة صاحبة القهوة، والكشف عن أن نمطا من الفلسفة إلى حد ما يحكم رؤية أفراد هذا العالم، لكن مع تعلق المناضل بالفتاة وفي مقابل ذلك وفاة الفتاة فجأة تحدث رجة في إدراكنا للأمور، فعلى الرغم من التعاطف الذي يثيره في نفوسنا طريقة موت الفتاة، تتولد مشكلة أخرى هي الأعقد والأعمق على مستوى مسيرة القصة مترتبة على وفاة الفتاة.

فأولا لا يمكن الكشف عن وفاة الفتاة في ذلك التوقيت لعدة اعتبارات، منها أنه ما من أحد من زاغبي المتعة سيجيء ثانية إلى مقهى به موت، وثانيا الإعلان عن موت الفتاة سوف يدعو إلى تدخل الشرطة والطب الشرعى، وثالثا ذلك الفتوة الذي يطالب بهذه الفتاة بالليل، ولن يصدق بأن الفتاة ميتة، ومن ثم سيحاول هو وأفراد عصابته اقتحام المنزل لكي يتأكد من ذلك، وفي مقابل اقتحامه للمنزل على ذلك الشاب أن يصد هذا العدوان الذي لا قبل له به، وربما يموت في هذه المحاولة، وبالتالي يصبح الشاب فتوة صاحبة القهوة على موعد مع الموت بعد لحظات قليلة، والطريف أن المناضل أيضا على موعد مع الموت في اليوم الثاني عند خروجه في المظاهرة التي يدعو إليها.

وبالطبع هناك حل أسهل من ذلك كله بالنسبة للشابين، وهو التخلي عن ذلك كله والمسالمة مع الحياة، والقصة تفتح لنا إمكانية حدوث ذلك في الحوار الذي يدور بين الصديقين والذي يحاول فيه المناضل أن يقنع زميله الفتوة بالتخلي عن ذلك كله وبالرحيل، ولكن في تحد غير عادي يصر الفتوة على الالتزام بأخلاقيات مهنته التي قد تؤدي في النهاية إلى وفاته، إن "التغريب" هنا يعمل عمله بخلق إمكانية التراجع والعودة في معتقدات وقيم الشخصيات، فما من سبيل لتغيير هذه المعتقدات. وتلك التقنية مستخدمة كثيرا في أدب نجيب محفوظ، ومن ثم ينبهنا العمل الأدبي في هذه الحالة إلى ضرورة إعادة النظر حول من يقتنعون بما يعتقدونه اقتناعا قد يؤدي

إلى فقدان حياتهم، حتى لو كان ما يقتنعون به غير صائب من الناحية الأخلاقية أو الفكرية.

وفي النهاية تصير كل شخصيات القصة إلى قدرها المحتوم بالبؤس والشقاء، ولو أننا تساهلنا قليلا مع المنظور الأخلاقي سوف نجد أن في كل شخصية من هذه الشخصيات جانبا من النبل والعزة والتصميم، فكل يؤدي دوره طبقا لمعتقداته التي لا يقبل أبدا أن يغيرها، ومع مجيء الشرطة في نهاية المعركة نصبح أمام مفارقة حقيقية، وهي مفارقة أن الرجل الذي هو على موعد مع مواجهة الشرطة في الغد، يجد نفسه قد تورط في أحداث إجرامية جلبت له الشرطة إلى عنده، وفي وضع ليس مشرفا بالنسبة لمسيرته الوطنية؛ لذا كان تعليق ضابط الشرطة المثير للسخرية والأسى في نفوسنا: ((ما شاء الله! .. تشعلون الفتنة في البلد وتهزولون إلى الموابخير!))، منبعه الحقيقي معرفتنا بالأحداث القهرية التي لا دخل لهذا المناضل بها، دون إمكانية معرفة هذا الضابط داخل هذه القصة بما حدث فعلا، وبالتالي تنتهي أحداث القصة بالتأكيد مرة أخرى على ما بها من "تغريب" لأحداث الحياة العادية، فتجعلنا نتأمل مقولة هذا الضابط في إطار ما تمت صياغته من سياقات مختلفة تقاطعت رغم توازيها، فادت إلى تنبيهنا إلى خطورة ما في هذه السياقات من معان صرنا لا نشعر بخطورتها ومقاصدها الحقيقية في ظل الألفة والاعتيادية التي تلازمنا في حياتنا.

وبعد تقديم هذه القراءة أعتقد أنه قد وضح جليا مقدار ما في "نظرية الأدب" من مفاهيم واستبصارات بها الكثير من الإفادة لأدبنا ونقدنا العربيين، وقد وضح أنه لا يزال هناك الكثير مما يمكن الاستفادة منه في قراءتنا للأعمال الأدبية المختلفة باستخدام "نظرية الأدب"، فإلى مزيد من هذه المقراءات والإفادات أدعو نقادنا العرب لتقديمها، وأدعوهم أيضا إلى التحاور حولها ومعها ■

الديوان الصغير

عشر سنوات علي رحيله:

عبد الوهاب البياتي:

سارق نار الكلامات



اختيار وتقديم:

عبد عبد الحلیم

عشرة أعوام مرت على رحيل الشاعر عبد الوهاب البياتي أحد الأقطاب الأربعة الكبار في الشعر العراقي الحديث. نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، وسعدى يوسف، وقد قام الأربعة بجهد رئيسي في تطوير الشعر العربي - كل على قدر طاقته وموهبته. وقد جاءت تجربة البياتي الشعرية (١٩٢٦ - ١٩٩٩) بداية من ديوانه، ملائكة وشياطين، ١٩٥٠، والذي كان يعد وقت صدوره قفزة في الشكل الشعري بجوار أعمال نازك والسياب، حيث الانتقال من تقليدية الأداء الشعري إلى فضاء الشعر الحر بأفائه التجريبية، القائمة على عناصر من الخصوصية المضفرة بألق التمرد والاكتشاف والمغايرة.

ثم تزداد التجربة رسوخاً في دواوينه التالية، أباريق مهمشة، ١٩٥٥، والمجد للأطفال والزيتون، ١٩٥٦، وأشعار في المنفى، ١٩٥٧، وعشرون قصيدة من برلين، ١٩٥٩، وكلمات لا تموت، ١٩٦٠، وطريق الحرية، ١٩٦٢، والذي يأتي ولا يأتي، ١٩٩٦، والموت في الحياة، ١٩٨٦، ودعيون الكلاب الميتة، ١٩٦٩، وبكائية إلى شمس حزيران والمرتزقة، ١٩٦٩، والكتابة على الطين، ١٩٧٠، وقصائد حب على بوابات العالم السابع، ١٩٧١، وسيرة ذاتية لسارق النار، ١٩٧٤، وكتاب البحر، ١٩٧٥، وقمر شيزار، ١٩٧٥، وصوت السنوات الضوئية، ١٩٧٩، وبستان عائشة، ١٩٨٩، وكتاب المراثي، ١٩٩٥، والحريق، ١٩٩٩، وخمسون قصيدة حب، ١٩٩٧، والبحر بعيد أسمعه يتنهد، ١٩٩٨، وقد صدرت سيرته الشعرية تحت عنوان، ينابيع الشمس.

وقد صدر له مجال في المسرح مسرحية، محاكمة في نيسابور، ١٩٧٣، وله عدة كتب مترجمة عن الشعراء، بول إيلوان، وأراجون.

وقد مارس البياتي، الصحافة في بداية حياته حيث عمل في مجلة الثقافة العراقية، عام ١٩٥٤، وقد اعتقل أثناء ذلك بسبب مواقفه السياسية، ما اضطره للسفر إلى سوريا ومنها إلى بيروت ثم الاستقرار لسنوات في القاهرة، وقد سافر، البياتي، إلى موسكو حيث عمل هناك أستاذاً في جامعة موسكو في الفترة ما بين أعوام ١٩٥٩ و ١٩٦٤، وفي الفترة ما بين ١٩٧٠ - ١٩٨٠ أقام في أسبانيا، وتظهر ملامح تلك الفترة جلية في شعره بشكل واضح حيث نجد ملامح المكان وظلال الشخصيات الثقافية والتاريخية والتي أثرت في التاريخ الأسباني الحديث.

هنا بعض من بستان البياتي، في ذكراه العاشرة.

مذكرات رجل مجهول

أنا عامل ، أدعى سعيد
من الجنوب
أبوأي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين
وكان عمري آنذاك
سنتين - ما أقسى الحياة
وأشنع الليل الطويل
والموت في الريف العراقي الحزين -
وكان جدي لا يزال
كالكوكب الخاوي ، على قيد الحياة

١٣ مارس
أعرفت معنى أن تكون ؟
متسولاً ، عريان ، في أرجاء عالمنا الكبير !
وذقت طعم اليتيم مثلي والضياح ؟
أعرفت معنى أن تكون ؟
لصاً يطارده الظلام
والخوف عبر مقابر الريف الحزين !

١٦ حزيران
إنني لأخجل أن أعري ، هكذا بؤسى ، أمام الآخرين
وأن أرى متسولاً ، عرياناً ، في أرجاء عالمنا الكبير
وأن أمرغ ذكرياتي في التراب
فنحن ، يا مولاي ، قوم طيبون
بسطاء ، يمتنعنا الحياء من الوقوف
أبدأ على أبواب قصرك ، جائعين

١٣ تموز

ومات جدى ، كالغراب ، مع الخريف
كالجرذ ، كالصرصور ، مات مع الخريف
فدفنته فى ظل نخلتنا وباركت الحياة
فنحن ، يا مولاي ، نحن الكادحين
ننسى ، كما تنسى ، بأنك دودة فى حقل عالمنا الكبير

٢٥ آب

وهجرت قريتنا ، وأمى الأرض تحلم بالربيع .
ومدافع الحرب الأخيرة ، لم تزل تعوى ، هناك
ككلاب صيدك لم تزل مولاي تعوى فى الصقيع
وكان عمري آنذاك
عشرين عاماً

ومدافع الحرب الأخيرة لم تزل ..
مولاي ... اتعوى فى الصقيع

٢٩ أيلول

ما زلت خادمك المطيع
لكنه علم الكتاب
وما يثير برأس أمثالى من الهوس الغريب
ويقظة العمالق فى جسدى المكثيب
وشعورى الطاغى ، بأنى فى يديك ذباية تدمى
وأنك عنكبوت
وعصرنا الذهبى ، عصر الكادحين
عصر المصانع والحقول
ما زال يغرينى ، بقتلك أيها القرد الخليع

٣٠ تشرين ١

مولاي ! أمثالي من البسطاء لا يتمردون
لأنهم لا يعلمون
بأن أمثالي لهم حق الحياة
و حق تقرير المصير
و أن في أطراف كوكبنا الحزين
تسيل أنهار الدماء
من أجل إنسان الغد الآتي ، السعيد
من أجلنا ، مولاي أنهار الدماء
تسيل من أطراف كوكبنا الحزين

١٩ تشرين ٢

الليل في بغداد ، والدم والظلال
أبدأ ، تطاردني كأنني لا أزال
ظمآن عبر مقابر الريف البعيد
و كان إنسان الغد الآتي السعيد
إنسان عالمنا الجديد
مولاي ! يولد في المصانع والحقول

إلى لويس أراغون

كلماتك الخضراء في ليل انتظاري
خفدت بلحمتي مثل نار
ثارت لصمت البحار
عبرت صحاري
جلت بداري
ضيافاً

و باتت في قراري
كلماتك الخضراء بعثرت الدار
في ليل باريس الطويل
و باركت نوم الصغار
صبغت قصائد حبنا بدم الكنار
لا لن تمرأوا أيها الفاشست

ا

في باريس تعلو كل دار
مكتوبة بدم و نار
و حمامة مصلوبة فوق الجدار
كلماتك الخضراء باتت ، رغم أحزان النهار
خمراً و خبزاً في قراري
وغداً أطوف به على فقراء مكة في القفار

العرب اللاجئون

(١)

يا مَنْ رأى أحفاد عدنان على خشب الصليب
مُسْتَمِرِينَ
النمل يأكل لحمهم
وطيور جارحة السنين.
يا مَنْ رآهم يشحدون
يا من رآهم يذرعون
ليل المنافى في محطات القطار بلا عيون
يبكون تحت القُبُعات ،
وينبلون ،
ويهرمون



يا مَنْ رأى "يافا" بإعلانٍ صغيرٍ فى بلاد الآخرين
يافا على صندوق ليمون معفرة الجبين

(٢)

يا مَنْ يدق الباب،
نحن اللاجئين
مُتَنّا
وما "يافا" سوى إعلان ليمون،
فلا تُقلق عظام الميتين

(٣)

"الآخرون همّ الجحيم"
"الآخرون هم الجحيم"

(٤)

باعوا سلاح الدين،
باعوا درعه وحصانه،
باعوا قبور اللاجئين

(٥)

من يشتري ٩ - الله يرحمكم
ويرحم أجمعين
أباءكم، يا محسنون -
اللاجئ العربى والإنسان والحرف المبين
برغيف خبز
إن أعراقى تجف وتضحكون
السندباد أنا
كنوزى فى قلوب صغاركم

السندباد بزي شحاذ حزين
اللاجئ العربي شحاذ على أبوابكم
عار طعين
النمل يأكل لحمه ،
وطيور جارحة السنين
من يشتري ؟ يا محسنون !

(٦)

"الآخرون هم الجحيم"
"الآخرون هم الجحيم"

(٧)

العار للجبناء ،
للمتفرجين
العار للخطباء من شرفاتهم ،
للزاعمين ...
للخادعين شعوبهم
للبائعين .
فكلوا ، فهذا آخر الأعياد ، لحمي
واشربوا ، يا خائنون !

الموت والقنديل

(١)

صيحائك كانت فأس الخطاب الموهل في
غابات اللغة العذراء ، وكانت ملكاً أسطورياً
يحكم في مملكة العقل الباطن والأصقاع

الوثنية حيث الموسيقى والسحر الأسود
والجنس وحيث الثورة والموت . قناع الملك
الأسطوري الممتقع الوجه وراء زجاج نوافذ
قصر الصيف وكانت عربات الحرب
الآشورية تحت الأبراج المحروقة كانت
صيححاتك صوت نبي يبكي تحت الأسوار
المهدومة شعباً مستلباً مهزوماً كانت برقاً
أحمر في مدن العشق أضاء تماثيل الربات .
وقاع الأبار المهجورة، كانت صيححاتك
صيححاتي وأنا أتسلى أسوار المدن الأرضية
أرحل تحت الثلج أوصل موتى (...) حيث
الموسيقى والثورة والحب وحيث الله .

(٢)

لغة الأسطورة

تسكن في فأس الحطاب الموغل في غابات اللغة
العذراء

فلماذا رحل الملك الأسطوري الحطاب؟

(٣)

مات مغنى الأزهار البرية

مات مغنى النار

مات مغنى عربات الحرب الآشورية تحت الأسوار.

(٤)

صيححاتك كانت صيححاتي

فلماذا نتبارى في هذا المضمار؟

فسباق البشر الفانين، هنا، أتعبنى

وصراع الأقدار.

(٥)

كان الروم أمامي وسوى الروم ورائي،
وأنا كنت أميل على سيفي منتحراً تحت الثلج،
وقبل أفول النجم القطبي وراء الأبراج
فلماذا سيف الدولة ولئى الأدبار؟

(٦)

ها أنذا عار عرى سماء الصحراء
حزين حزن حصان عجرى
مسكون بالنان.

(٧)

وطنى المنفى
منفاى الكلمات.

(٨)

صار وجودى شكلاً
والشكل وجوداً فى اللغة العذراء.

(٩)

لغنى صارت قنديلاً فى باب الله.

(١٠)

أرحل تحت الثلج، أوصل موتى فى الأصقاع.

(١١)

أيثها الأشجار القطبية، يا صوت نبي يبكى، يا رعداً



فى الزمن الأرضى المتفجر حبا، يا نار الإبداع.
 لماذا رحل الملك الأسطورى الحطاب ليترك هذى
 الغابات طعاما للنار؟ لماذا ترك الشعراء
 خنادقهم؟ ولماذا سيف الدولة وثى الأدبار؟ الروم
 أمامى كانوا وسوى الروم ورائى وأنا كنت أميل
 على سيفى منتحرا تحت الثلج وقبل أقول النجم
 القطبى وراء الأبراج. صرخت: تعالوا!
 لغتى صارت قنديلا فى باب الله، حياتى
 فرت من بين يدي، صارت شكلا والشكل
 وجودا. فخذوا تاج الشوك وسيضى
 وخذوا راحلتى
 قطرات المطر العالق فى شعري
 زهرة عباد الشمس الواضعة الخد على خدى
 تذكارات طفولة حبي
 كتبى، موتى
 فسبقى صوتى
 قنديلا فى باب الله

سارق النار

داروا مع الشمس فانهارت عزائمهم
وعاد أولهم ينمى على الثانى
وسارق النار لم يبرح كعادته
يسابق الريح من حان إلى حان
ولم تزل لعنة الأبناء تتبعه
وتحجب الأرض عن مصباحه القانى
ولم تزل فى السجون السود رائحة
وفى الملاجئ من تاريخه العانى
مشاعل كلما الطاعوت أطفأها
عادت تضىء على أشلاء إنسان
عصر البطولات قد ولى وها أنذا
أعود من عالم الموتى بخذلان
وحدى احترقت أنا وحدى! وكم عبرت
بى الشموس ولم تحفل بأحزاني
إنى غفرت لهم
إنى رثيت لهم!
إنى تركت لهم
يا رب أكفانى!
فلتلعب الصدفة العمياء لعبتها
فقد بصقت على قيدي وسجاني
وما على إذا عادوا بخيبتهم
وعاد أولهم ينمى على الثانى

أولاد وأحترق

(١)

تستيقظ (لارا) فى ذاكرتى: قطعاً تترى، يترىص بى،
يتمطى، يتشاءب
يخدش وجهى المحموم ويحرمنى النوم. أراها فى قاع
جحيم المدن
القطبية تشنقنى بضفائرها وتعلقنى مثل الأرنب
فوق الحائط مشدوداً فى خيط دموعى.
أصرخ: (لارا) فتجيب الريح المذعورة: (لارا) أعدو
خلف الريح وخلف
قطارات الليل وأسأل عاملة المقهى. لا يدرى أحد.
أمضى تحت الثلج
وحيداً، أبكى حبى العاثر فى كل مقاهى العالم
والحانات.

(٢)

فى لوحات (اللوهر) والأيقونات
فى أحزان عيون الملكات
فى سحر المعبودات
كانت (لارا) تشوى تحت قناع الموت الذهبى وتحت
شعاع النور الغارق فى اللوحات
تدعونى، فأقرب وجهى منها، محموماً أبكى
لكن يداً تمتد، فتمسح كل اللوحات وتخفى كل
الأيقونات
تاركة فوق قناع الموت الذهبى بصيصاً من نور لنهار
مات.



(٣)

(لارا! رحلت)

(لارا! انتحرت)

قال البواب وقالت جارتها، وانخرطت ببكاء حاز
قالت أخرى: (لا يدري أحد، حتى الشيطان).

(٤)

أرمى قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق خريف
في ذاكرتي، أزحف بين الموتى، ألتمس دربي في
أحوال حقول لم تحرك، أستنجد بالحرس الليلي
لأوقف في ذاكرتي هذا الخب المفترس الأعمى، هذا
النور الأسود، محمومًا تحت المطر المتساقط
أطلق في الفجر على نفسى النار.

(٥)

منفيًا في ذاكرتي
محبوسًا في الكلمات
أشرد تحت الأمطار
أصرخ: (لارا!)
أصرخ: (لارا!)
فتجيب الريح المذعورة: (لارا!).

(٦)

في قصر الحمراء
في غرفات حريم الملك الشقراوات
أسمع عودًا شرقيًا وبكاء غزال

أدنو مبهورًا من هالات الحرف العربي المصفور بآلاف

الأزهار

أسمع آهات

كانت (لارا) تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج
تدعوني فأقرب وجهي منها، محمومًا أبكي،
لكن يداً تمتد، فتقذفني في بئر الظلمات
تاركة فوق السجادة قيثارى وبصيصًا من نور لنهار
مات.

(٧)

(لم تترك عنوانًا) قال مدير المسرح وهو يمطأ
الكلمات.

(٨)

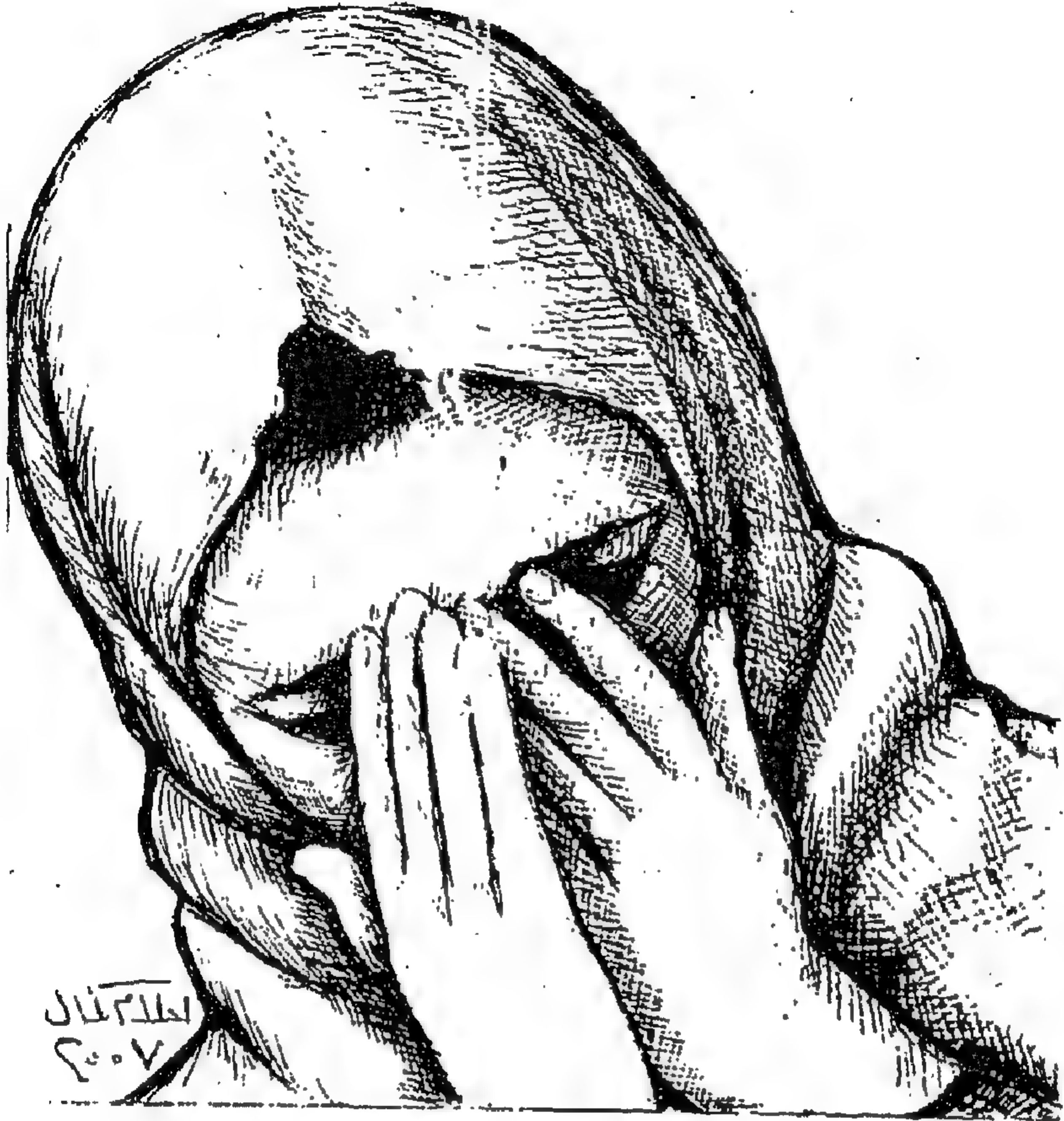
تسقط في غابات البحر الأسود أوراق الأشجار
تنطفئ الأضواء ويرتحل العشاق
وأظل أنا وحدي، أبحث عنها، محمومًا أبكي تحت
الأمطار.

(٩)

أصرخ: (لارا!) فتجيب الريح المذعورة: (لارا) في كوخ
الصيد.

(١٠)

أرسم صورتها فوق الثلج، فيشتعل اللون الأخضر في
عينيها والعسل الداكن، يدنو فمها الكرزى الدافئ
من وجهي، تلتحم الأيدي بعناق أبدى، لكن يداً تمتد،
فتمسح صورتها، تاركة فوق اللون المقتول بصيصًا من
نور لنهار مات.



(۱۱)

شمس حیاتى غایبست. لا یدرى احد. الحب وجود
 اعمى ووحید ما من
 احد یعرف فى هذا المنفى احدا. الكل وحید. قلب
 العالم من حجر فى هذا المنفى - المملکوت

قمرى الحزين

قمرى الحزين
البحر مات وغيّبت أمواجه السوداء
قلوع السندباد
ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى
المبحوح عاد
والأفق كَفَنَهُ الرماد
فَلِمَن تَغْنَى الساحرات ؟
والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات
كانت لنا فيها ، إذا غنى المغنى ، ذكريات
غرقت جزيرتنا وما عاد الغناء
إلا بكاء
والقُبُرات
طار ، فيا قمرى الحزين
الكنز فى المجرى دفين
فى آخر البستان ، تحت شجيرة الليمون ، خباء هناك
السندباد
لكنه خاو ، وما أن الرماد
والثلج والظلمات والأوراق تطمسه وتطمس بالضباب
الكائنات
أكذا نموت بهذه الأرض الخراب ؟
ويحفظ قنديل الطفولة فى التراب ؟
أهكذا شمس النهار
تخبو وليس بموقد الفقراء ناز ؟

ناديت باسمك في شوارعها ، فجأوبني الظلام
وسألت عنك الريح وهي تئن في قلب السكون
ورأيت وجهك في المرايا والعيون
وفي زجاج نوافذ الضجر البعيد
وفي بطاقات البريد
مدن بلا فجر يغطيها الجليد
هجرت كنائسها عصفير الربيع
فلِمَنْ تُغنى ؟ والمقاهي أوصدت أبوابها
ولِمَنْ تُصلى ؟ أيها القلب الصديق
والليل مات
والركبات
عادت بلا خيل يغطيها الصقيع
وسائقوها ميتون
أهكذا تمضي السنون ؟
ونحن من متفئ إلى متفئ ومن باب لباب
ندوى كما تذوي الزئابق في التراب
فقراء ، يا قمرى ، نموت
وقطارنا أبدأ يفوت

الطريد

حلمت
أنى هارب طريد
فى غابة
فى وطن بعيد
تتبعنى الذئاب
عبر البرارى السود والهضاب

حلمت
والفراق يا حبيبتي عذاب
أنى بلا وطن
أموت فى مدينة مجهولة
أموت
يا حبيبتي
وحدى بلا وطن

الموت فى غرناطة

عائشة تشق بطن الحوت
ترفع فى الموج يديها
تفتح التابوت
تزيح عن جبينها النقاب
تجتاز ألف باب
تنهض بعد الموت
عائدة للبيت
ها أنذا أسمعها تقول لى لبيك
جارية أعود من مملكتى إليك
وعندما قبّلتها بكيت
شعرت بالهزيمة
أمام هذى الزهرة اليتيمة
الحب، يا مليكتى، مغامرة
يخسر فيها رأسه المهزوم
بكيت، فالنجوم
غابت، وعدت خاسراً مهزوم
أسائل الأطلال والرسوم

عائشة عادت، ولكنى وضعت، وأنا أموت
 فى ذلك التابوت
 تبادل النهار
 مجريهما، واحترقا تحت سماء الصيف فى القيعان
 وتركنا جرحا على شجيرة الرمان
 وطائرا ظمآن
 ينوح فى البستان
 آه جناحى كسرتة الريح
 وصاح فى غرناطة
 معلم الصبيان
 لوركا يموت، مات
 أعدمه الفاشست فى الليل على القرات
 ومزقوا جثته، وسملوا العينين
 لوركا بلا يدين
 بيت نجواه إلى العنقاء
 والنور والتراب والهواء
 وقطرات الماء
 أيتها العذراء
 ها أنذا انتهيت
 مقدس، باسمك، هذا الموت
 وصمت هذا البيت
 ها أنذا صليت
 لعودة الغائب من منفاه
 لنور هذا العالم الأبيض، للموت الذى أراه
 يفتح قبر عائشة
 يُزيح عن جبينها النقاب
 يجتاز ألف باب
 آه جناحى كسرتة الريح

من قاع نهر الموت، يا مليكتي، أصبح
 جفقت جذوري، قَطَعَ الحطاب
 رأسي وما استجاب
 لهذه الصلاة
 أرضٌ تدور في الفراغ ودمٌ يراق
 ويحى على العراق
 تحت سماء صيفه الحمراء
 من قبل ألف سنة يرتفع البكاء
 حزنًا على شهيد كربلاء
 ولم يزل على الفرات دمه المراق
 يصبغ وجه الماء والنخيل في المساء
 آه جناحي كسرتة الريح
 من قاع نهر الموت، يا مليكتي، أصبح
 من ظلمة الضريح
 أمدُّ لئنهر يدي، فتَمسك السراب
 يدي على التراب
 يا عالمًا يحكمه الذئاب
 ليس لنا فيه سوى حق عبور هذه الجسور
 نأتى ونمضي حاملين الفقر للقبور
 يا صرخات النور
 ها أنذا محاصر مهجور
 ها أنذا أموت
 في ظلمة التابوت
 يأكل لحمي ثعلب المقابر
 تطعنني الخناجر
 من بلد لبلد مهاجر
 على جناح طائر
 - أيتها العذراء -

والنور والتراب والهواء
وقطرات الماء
ها أنذا انتهيت
مقدس، باسمك، هذا الموت

شيء عن السعادة

كذبوا، إن السعادة
يا محمد
لا تباع
فالجرائد
كتبت: إن السماء
امطرت في ليلة الأمس ضفادع
يا صديقي، سرقوا منك السعادة
خدعوك
عذبوك
صلبوك
في حبال الكلمات
ليقولوا عنك: مت
ليبيعوك مكاناً في السماء
آه ما جدوى البكا
أنا خجلان محمد
فالضفادع
سرقت منا السعادة
وأنا رغم العذاب
في طريق الشمس سائر



احلام لال
٢٠٠٧

زرعوا الليل خناجر
وكلاب
إن سقف الليل ينهار عليهم
! فتمرد
! يا محمد
! فتمرد
و حذار أن تخون

نقد

تداخل النصوص في القصيدة المعاصرة

"الشاعر والشيخ" لحلمى سالم

نموذجاً (x)

د. أمانى فؤاد

أفاد الفنان المعاصر دون شك بالمنجز النقدي والفلسفي الجمالي الحديث فيما يتعلق بظاهرة تداخل النصوص.

واتسعت أمامه الرؤية الفنية النفسية لفهم آليات إبداعه ومنشئها التي يؤلف فيما بينها دون وعي محدد بها كما تحيطه علماً بدور العلاقات المتفاعلة بداخل السياق النصي لعمله. إن تعميق واتساع هذه الرؤية الجمالية الفلسفية، والنقدية النفسية من شأنه أن يوقف الفنان على أبعاد نصه وخلفياته الثقافية التي تتراكم بداخله، وكيف يوظفها ليخلق نوعاً من الجماليات التي تضيف حيوات متجددة ومتجددة في نصه الحديث، ومن شأنه أيضاً أن يجعل الفنان متمكناً من توظيف هذه التقنيات والبراعة في نسجها في ثانياً هيكل بناء قصيدته ذلك إذا تماسست الرؤية التي يقدمها واستدعت تلك التقنية التي تتجادل فيها النصوص وتتعدد الأصوات، وهنا تبرز "الوظيفة الاسترجاعية" للغة التي يتحدث عنها النقاد وهي "التي تستعيد نصاً سابقاً، لتعيد إنتاجه - مرة أخرى - داخل نص لاحق - وتهدف تلك العملية أساساً إلى استثمار الرصيد التاريخي والعاطفي للنص الأول، وهي في الغالب تتم بهدف توظيف النص السابق لتكليفه بدور ما" (١).

تطلق جوليا كريستيفا مصطلح "التناس" في محاضرة لها بعنوان "الكلمة والحوار

الرواية " في ندوة بارت ١٩٦٦م، لتصف عملية التفاعل في النص والتبادل بداخل النص الواحد، متحدة عن الكيفية التي يقوم بها النص بقراءة التاريخ والاندماج فيه، قائلة: " كل نص يتشكل " يبتنى " من فسيفساء من الاستشهادات، هو: امتصاص " تسرب " أو تحويل لنصوص أخرى، وهو فسيفساء من نصوص أخرى أدخلت في النص بتقنيات أخرى".

ومن تعريف " كريستيفا " أخذ " بارت " مقولته " إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات، والمرجعيات " الإحالات "، والأصداء " (٢) ويعد " التناص " رمزاً جديداً يحرك دينامية الكتابة والقراءة ليكشف عن عمل تقوم به النصوص تسميه كريستيفا " إنتاجية " وتعني: إعادة توزيع اللغة عبر التقاء القارئ بالنص، حيث يختفي المؤلف، ويختفي الموضوع، وينتج النص نفسه، ويصبح المولد مولداً عن اللغة " النص " فالنص، معرفة وممارسة، نتاج وسيرورة، عمل الكاتب لا يكف عن التفاعل، ويظهر النتاج عندما يبدأ الكاتب، أو القارئ في مداعبة الدال، وعمل الكاتب هنا هو نوع وكم الجناسات، أما عمل القارئ فهو نوع من ابتكار المعاني الجديدة، والبعيدة، حتى عن قصد المؤلف " فالدال ملك مشاع " كما يقول بارت (٣).

ولنا أن نشير إلى أن مفهوم " النص " الذي تتناوله الدراسات العربية الحالية مأخوذ من الثقافة الغربية بمعنى " القول المكتفى بذاته، المكتمل في دلالته " والذي تم تثبيته بواسطة الكتابة (٤)، فالنص في اللغة العربية بمعنى الظهور وأقصى الشيء وغايته (٥). النقد العربي المعاصر لا يلتفت إلى هذا المعنى اللغوي لكن يستخدم " مصطلح النص " مأخوذاً عن الغرب ولذا يصبح النص الأدبي هو: " نظام له خصوصيته ومقوماته، ولكنه ليس بمعزل عن غيره من الأنظمة الأخرى " (٦).

دائماً ما يخرج النص الأدبي ليعتبر ويحاور ويعبر عن تفاعله مع هذه الأنظمة الأخرى الخارجة عنه، فليس هناك نظام واحد قادر على تأطير النص، كما لا يمكن أن يعنى النص شيئاً إلا بفضل هذه الأنظمة الخارجية التي يحاورها وتتذبذب العلاقة فيما بينها.

ولقد التفت النقاد الغربيون إلى تداخل النصوص بداخل النص الأدبي وأعطوا هذه الظاهرة مسميات متعددة مثل " الحوارية " أو تعدد الأصوات " أو " التضافر " و " الاقتباس " أو " تداخل النصوص " أو " التناص " أو " التحول " في مسمياته الأكثر حداثة ومرت هذه الظاهرة بمراحل ترصد لتطورها النقدي الفلسفي ولإعطائها أبعاداً فكرية وجمالية أكثر تشعباً.

وتوغلاً في المفاهيم الفلسفية والنفسية والاجتماعية والثقافية بمعناها الأوسع، وأرى

أن النتيجة التي يلخصها تصور "جيني" للتناص شاملة وتستوعب دلالاته ووظيفته يقول: "إن التناص هو عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي، يحتفظ بزيادة المعنى" (٧)

لقد تمثلت أول الالتفاتات إلى تداخل النصوص في قول سوسير "١٨٥٧-١٩١٣م": "إن سطح النص مكوكب تبنيه وتحركه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة" (٨)، ثم يضيف "إليوت" و"لورنس داريل" إلى ذلك تأثير وهيمنة الموروث على الفنان أو المؤلف يقول داريل: "كل الكتابة اقتبستها عن الأحياء والأموات، حتى غدوت أنا نفسي حاشية فوق رسالة لم تنته أبداً، ولم ترسل أبداً" (٩).

يتحول الأمر إلى نظرية على يد "باختين" وقوله بعلم "عبر اللسان" Trans-Linguistics ويذكر تودوروف من خلال كتابه "باختين: المبدأ الحوارى" (١٠) الحوارية عند "باختين" يقول: "إن كل خطاب عن قصد أو عن غير قصد يقيم حواراً مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي ستأتى يتنبأ بها، ويحدث ردود فعلها".

ويلخص عبد العزيز موافى شروط عملية التناص بين النصوص فى : التقاطع- التتابع الزمنى- التفاعل أو الانصهار.

ثم ينتقل الدرس فى التناص إلى محاولة تعقب كيفية تكون الاقتباس عند إنجاب النص ، واقتراح صور متباينة من التناص ووضعها تحت الملاحظة لمحاولة رصد (١١). من علماء البلاغة والنقد من يرى أن مصطلح "التضمين" فى التراث العربى قد يحمل معنى التفات النقد العربى القديم إلى ظاهرة تداخل النصوص فى سياقها التاريخى الذى توقف عند حدود معينة.

والتضمين فى اللغة هو : "المعنى المضمرة فى اللفظ المذكور" وهو : الجمع بين لفظين متشابهين فى الوزن والروى "تضمين الإزدواج"، كما أنه : أن يضمن الفعل معنى فعل آخر فيجرى مجراه.

والتضمين فى العروض : أحد عيوب القوافى الخمسة ، وعند نقاد الشعر يسمى "الاقتضاء" ، والتضمين يكون فى النثر كما هو فى الشعر..

والتضمين فى الشعر هو : البيت المفتوح، الذى لا يكتمل معناه إلا بالبيت الذى يليه. ويذكر د/ منير سلطان أنه بعد أن رصد بعض النصوص للنقاد العرب القدامى التى تتعلق بوصفهم لظاهرة تداخل النصوص وجد أنهم قصدوا بالتضمين "اقتباس بيت أو أكثر من قصيدة ، وضمه لقصيدة أخرى بغرض الإفادة من شهرته أو براعته أو استيحاء تأثيره النفسى أو الدينى أو التاريخى..". (١٣).

لقد التفت النقاد العرب إلى ظاهرة تداخل النصوص فى الأدب العربى ورصدوا لهذه

الظاهرة رسداً وصفيّاً وهو "التضمين" أو "الإيداع" أو "الاستعانة" أو "التأسيس" أو "الاقتباس" أو "الرمز" وكلها تدور في فلك التضمين.

يقول "ابن أبي الإصبع" (٦٥٤هـ) "التضمين" هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو من معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة" (١٤) ويقول القرطاجنى (٦٨٤هـ) : والطريق الثانى إلى اقتباس المعانى منه بسبب زائد على الخيال هو: ما استند منه الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثراً وتاريخ أو حديث أو مثل، فيبحث الخاطر فيما يستند إليه التضمين، فيحيل إلى ذلك أو يضمنه، أو يدمج الإشارة إليه، أو يورد معناه فى عبارة أخرى على جهة القلب، أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذى هو فيه، أو ليزيد فائدة فيتممه، أو يتمم به، أو يحسن العبارة خاصة أو يصير المنثور منظوماً أو المنظوم منثوراً خاصة، فأما من لا فى يقصد ذلك إلا الارتفاق بالمعنى خاصة من غير تأثير من هذه التأثيرات فإنه البكى الطبع فى هذه الصناعة الحقيقة بالإقلاع عنها. وإراحة خاطره مما لا يجدى عليه غير المذمة والتعب" (١٥)

يرى د/ منير سلطان أن إسهام النقاد العرب قد توقف عند حدود الجزئيات فى النص الأدبى "الكلمة، الجملة، الجمل" وكان رصد العرب لظاهرة التضمين وصفيّاً بينما نظر الغرب إلى ذات الظاهرة نظراً لغويّاً تحليلياً، كما أن التضمين العربى لا يتعدى النص الأدبى، بينما انطلق التناس الغربى إلى مختلف العلوم والفنون يتكىء على ما يساعده منها على بلوغ الغاية، ومارس العرب مع التضمين تطوراً أفقيّاً، بينما كان التناس الغربى أفقيّاً ورأسياً، فى المصطلح وفى المضمون، وانتقل إلى الأعماق، أعماق النص والفنان والقارئ من خلال مفاهيم ثقافية متعددة (١٦).

ويرى أن ما بين التضمين العربى والتناس الغربى فروقا، لكنها ليست تضاداً. والتناس فى النقد الأدبى الحديث يقفز من وجود نص ما، أو ظلال له بداخل نص آخر إلى التفاعل بين النصوص فى حالة من الانصهار بين النصوص المتغايرة، والمحاورات القائمة، فيما بينها بغرض التعضيد أو الاختلاف، ثم الانتقال من دائرة النص المكوّن بعد تفاعلاته إلى دوائر النصوص الأدبية الأخرى، ثم التفاعل مع نصوص غير أدبية كالتاريخ والمجتمع والأخلاق والحضارة. وهكذا إلى وصف حالة التفاعل بين دوائر الوجود بمعناها الأشمل.

من هذا المنطلق اخترت ديوان "الشاعر والشيخ" للشاعر حلمى سالم ليكون نموذجاً لتقنية تداخل النصوص فى القصيدة المعاصرة لعدة أسباب:-

التناس فى هذا الديوان يتجادل مع كل الموروث الثقافى حتى اللحظة الراهنة بكافة

جوانبه.

(•) اتخذ الشاعر من تقنية التناص هيكله بنائية لنصه على مستويات متعددة ، ولقد لجأ لهذه التقنية واعتمد عليها في شعرية الديوان انطلاقاً من استخدام نفس لغة الطرف الآخر " الشيخ " وعدته ومرجعياته لفهم وتفسير هذه الحياة، فهو من خلال اللغة التي يجيدها الشيوخ ، ولا يتطلعون لسواها تتشكل أدواته متفاعلاً معها على مستويات ومحاوَر متعددة، ولقد صدر هذا الديوان بعد أن واجه الشاعر موقفاً عصيباً حين أتهم في دينه وعقيدته من قبل أحد الشيوخ الذي يمثل طائفة كبيرة من هؤلاء الشيوخ وطريقتهم في معاملة الفن من منظور ضيق قاهر لا يلتفت إلى طبيعة الفن وما يتيح من انطلاق إلى عالم الخيال والتعبيرات كما يشي موقفهم بعدم إدراكهم للعلاقات المجازية والرمزية وغيرها من تقنيات تتيح براحاً تأويلية يتحرك فيه الشاعر، كما يشي بعدم إلمامهم بطبيعة الشعر وكونه مجاوزة ومغامرة دوماً تجاه المستحيل، وحملة لدور تنويري تحديثي يفر من كل قيد أو نص مغلق .

تعرض الشاعر للمساءلة والتكفير وسحبت جائزته بعد أن منحت له.

في المقابل كان للشاعر موقف مشرف فهو لم يلجأ إلى التقية، ولم ينسحب من المعركة بل أصدر هذا الديوان ليواجه الفكر الانغلاقى الأصولى الجامد بالفن مرة ثانية، ولذا صدر ديوان " الشاعر والشيخ " معتمداً على الحوار، مستنداً إلى النصوص الدينية والتراثية واللغة التي يجيدها هؤلاء الشيوخ ، كان صدور الديوان بناءً يحاور فهمهم لتأيات القرآنية ، وي طرح لنفس ذات الآيات تأويلات أخرى أكثر استنارة بمنطق الفن والشعر. في هذا الديوان يحارب الشاعر حلمى سالم عودة أنماط التفكير التي تنتمى للعصور الوسطى على يد تيار الإسلام السياسى وبمساعدة غير مباشرة من المثقفين المنعزلين عن القضايا الجوهرية لشعوبهم والمسكونين بهاجس الخوف من الكهانة الجديدة هروباً من مواجهات فكرية حقيقية.

(•) تداخل النصوص في هذا الديوان يتم بين النص الشعري والنصوص المقدسة والتراثية على المستوى الظاهري ، لكنها في حقيقة الأمر حوارية بين النص وفهم الشيوخ الجامد البعيد عن الاستنارة لهذه الآيات وحجرهم على تأويلاتها المتعددة الأكثر إنسانية وحرية، يقول الشاعر " لكن القصيدة أعلى من انكشارية الوحن المقدس " (ص ٢٨).

يتعامل الشاعر مع الآيات القرآنية المقدسة بحسبانها نصاً يجنح إلى الانفجار كما يقول " بارت " (١٩) فالشاعر يرى النصوص المقدسة بلا إطار، تتميز بالفاعلية والحركة، مفتوحة على عدد لا نهائى من الدلالات والمضامين، من هذا المنطلق يتعامل الشاعر

مع تداخل النصوص بداخل قصيدته من مفهوم الجدلية الفكرية، حوار فكرة مع أخرى باستيحاء مردودها النفسى أو الفكرى وبالسخرية من تجميد الآخرين لها وفتح مجالات دلالية بالمخالفة مع فهم بعضهم لها، ويذكر تيرى إيجلتون: "كل النصوص الأدبية محكية من نصوص أدبية أخرى، ليس بالمعنى الحرفى الذى مفاده أنها تحمل أثراً منها وإنما بالمعنى الأشد جذرية، والذى يعنى أن كل كلمة أو عبارة أو مقطع، هو إعادة تشغيل لكتابات أخرى، سبقت العمل الفردى أو أحاطت به" (٢٠).

(•) يتشكل مستوى التناص فى هذا الديوان مركباً وعلى محاور متعددة، يوظف الشاعر أكثر من نص فى تفاعل وحوار ومجادلة فى معنى أو سطر شعري واحد، وتتراكم عنده التناصات فى الجملة الشعرية الواحدة، كما أن التناص يتم على محاور متعددة بدءاً من اللفظة الواحدة إلى التعبيرات والجمال إلى الصور والمجاز إلى الموسيقى وهكذا.

ويفرق التقاد بين التناص فى الشعر والنثر يقول عبد العزيز موافى: "نحن نتصور أنه إذا كانت إرادة التناص المؤسسة على وعى منتج النص النثرى تحاول الإستدعاء من رصيده التاريخى والعاطفى داخل ذاكرة التلقى، فإن نفس الإرادة لدى منتج النص الشعرى تحاول إعادة إنتاج الطاقة الدلالية للنص "الحال"، بهدف إحداث نوع من الانعكاس الدلالي له، وهذه الإرادة التناصية تسير فى اتجاهين قد يفترقان ظاهرياً، لكنها يلتقيان سرا عند حدود المفاجأة" (٢١).

وهنا يذكر عبد العزيز موافى حالتين فى تعامل الشاعر مع النصوص التى يحاورها.

١- استدعاء النص بعد تفريغه من رصيده الدلالي والتاريخى، كى يعيد شحنه بطاقة دلالية جديدة، وهى عادة ما تكون نقيضة لهذا الرصد.

٢- استخدام النص بكل رصيده الدلالي والتاريخى بعد أن يجرده من الرمز التاريخى المدلول، كى يربطه برمز آخر قد يكون نقيضاً له.

ويتكون ديوان "الشاعر والشيخ" من ثلاث وعشرين قصيدة يجمعها - على تنوعاتها - خيط درامى وفكرى واحد حتى يمكننا أن نعد الديوان نصاً واحداً تتشكل محاوره من ثلاثة أضلاع :-

(٣) مصر

(٢) الشيخ

(١) الشاعر

(١) الشاعر وما يمثله من قيم الحرية والإبداع ومن هم على طريقه.

(٢) التزاوج غير الشرعى بين الممارسات الدينية القمعية والرجعية، وبين السلطات السياسية والاقتصادية الفاسدة والآلة الأمنية الغاشمة التى تحميهم ومعهم فئات من

المثقفين الصامتين المتخاذلين عن قيم الحرية والإبداع.

(٣) مصر هذا البلد العريق ، صاحبة الحضارات المتتابة ، التي يحلم لها الشاعر بالكثير، لذا يوظف الشاعر في هذا الديوان كل الموروث الثقافي بكافة أشكاله ونصوصه ليعرض صور التعدي والتعتيم و القهر والفساد على هذا المجتمع المصري العريق ، كما يعرض للتحالفات غير الشرعية وغير الجائزة التي تمت بين الأطراف المنوط بهم دفع الحياة بمصر ، يقول الشاعر : "لماذا تقدم سيدة القطارات كردانها لمنشد زنديق؟/ لأن الطبيعة أذكى من بنى آدم./ عندئذ ، تنقسم الموجودات والمواجيد/ الأفراس الجامحة في ضفة وأهل "ها هنا قاعدون" في ضفة/ وبين الضفتين الرجم والبلاغات والسيوف/ وشئ جلد زياب سبعين شية.(ص١٦).

سيدة القطارات بالطبع هي الحياة التي تتجدد كل لحظة ، والتي هي دوماً دفع للمستقبل، تهدي الحياة حليها وسرها للشاعر في مواجهة الراكدين : "أهل ها هنا قاعدون" الذين تكلسوا وصاروا أصناماً.

يقول : "جثم على القبة محتسبون/يكتسبون الدينار من القهر، ومن حب الناس لخالقهم يكتسبون / ليس يؤرقهم جوع الجوعان،/ وليس يؤرقهم محتكر الصلب ومحتكر العمران،/ وليس يؤرقهم موت الشبان على شطآن البلدان،/ ولكن في وجه النبض الحريهبون/ في أيديهم طاسات القطران الأسود،/ فيجولون يرشون القطران الأسود في وجه المارة ويصبون / إن سرق السفاحون الشعب فلا جرم،/ ولكن إن قبل محبوب محبوبته ينتفضون وينتصبون / ينتسب السلطان الجائر لعمامتهم ، وهمو للسلطان الجائر ينتسبون/ مكتب توكيلات لله على الأرض،/ ورباً الدنيا ليس له في الدنيا سمسار/ أو بيع وشراء وعمولات وزبون/ جثم على القبة محتسبون"(ص ٤٧،٤٨).

يعد هذا الديوان كتابة شعرية تكتب بالمجتمع المصري وصراعاته بجوانبه الثقافية المتنوعة لترصد حال المصريين في لحظتهم الراهنة ، ولذا أطلق الشاعر على ديوانه اسم "الشاعر والشيخ" النقيضين في مواجهة فكرية مجتمعية.

لقد مثل ديوان الشاعر والشيخ شعرية "التعالي النصي" وهو كما يعرفه جيرار جينيت "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى" (٢٣) أو هو تجاوز نصي للنص .

لقد أقام " حلمي سالم" علاقات نصية نقدية بين النصوص التي تداخلت في عمله وأقام لها معمارية لغوية وموسيقية وتصويرية مجازية تجعلها في خطوط متقاطعة مع أطراف الصراع لهذا الديوان، لقد استخدم نفس أدواتهم ونفس لغتهم، وطرق تعبيرهم ، ومجازاتهم ، وموسيقى أدائهم الكهنوتية، التي تميل إلى أساليب السحر



والشعوبة، وتغيب الفكر المنطقي المنفتح، ليعبر عن أفكارهم ومعتقداتهم وقراءاتهم الحرفية للخطاب الديني، في مواجهة ساخرة مع رؤيته وطريقته في فهم هذا العالم بكل قيمه المتعالية السمحة الحرة التي ينتصر لها الشاعر، وفي إصرار على المواصلة، وتأكيد على أنه ليس باستطاعة أحد أن يثنيه عن دوره، والإسهام والتعبير عن رؤيته لهذه الحياة يقول: " سأكتب النص بأسناني على لوح الكتف / سأكتب النص بأسناني على عصوصة / لماذا يظل الجمر حياً طوال طوفان ٩ / لأن الأشجار موهوبة " (ص ١٦). ويسائل الشاعر مصر أو بنت الأكرمين أو الست هانم: " ألم ترى أن الحراس تواطأوا مع لصوص مجوهرات الكتابيين ٩ / ألم تلاحظي أن اللحي جزء من بورصة البيزنس ٩ / الكل يشهر آية أو سورة / فيجيئوننا رعباً الليالي زاحفاً / بجواره القتل المقدس زاحفاً / لا يعرف المطعون مصدر زخة الطعنات: / هل من " فاطر، أم من " تبارك " أم ترى من سورة " الحجرات "؟ والسيف الظمى هو الوحيد: العارف " (ص ٦٨) ويضن الشاعر بمصر معشوقته، صاحبة الحضارات بهذا المصير وما يتعاقب عليها من أزمات ويستحثها " فأهدمي كل آيل لكي يشرق البناء " (ص ٦٦).

يستنهض الشاعر مصريناديها، بعرض عشقه وولعه يقول: " أريد أن أركز على طريقتك في العزف / أريد أن أستحم في الذهب المصهور الذي بين فرعيك يسيل / أريد أن أدقق في درجة أحمر الشفتين / لكي أرفع يدي ضارعاً: اسم النبي حارس " (ص ٩١، ٩٢).

كأنه يريد فرصة إبداع حقيقية، حرية أن يتغنى وأن تتميز إضافته وأن يعشق بطريقته وأن يعطي وطنه وأرضه ما يجعله يتألق له وبه دون قمع أو محاكمات أو ترهيب وإهدار دماء، أن لا تستهلك حياته في حروب تشغله عن إبداعه الحقيقي الذي به تصبح الحياة أجمل وأكثر احتمالاً.

ولطبيعة ديوان " الشاعر والشيخ " الخاصة، ولكونه حواراً بين التوجهات المختلفة التي تتصارع في المجتمع المصري في اللحظة الراهنة، كما أنه - كما ذكرت سابقاً - صراع درامي بين قوى الحرية والإبداع والفن بكل مجاوزاته وتطلعاته إلى الآفاق المفتوحة، وبين قوى الرجعية والانغلاق والفهم المحدود غير المعاصر للنصوص الدينية، في حالة تحالفاتها مع قوى السلطة، ومخالبها الأمنية شديدة الدموية، مع قوى رأس المال التي تجنح إلى الفساد والأطماع غير المحدودة، مع فئات واسعة من المثقفين المدجنين الذين غلبوا أمنهم ومصالحهم المادية، وكانوا أبواقاً لهذه التحالفات، يصمتون تجاهها، أو يحسنون ويسوغون ويبررون أفعالها، من هذا المنطلق الدرامي الواسع كانت التفاعلات النصية في أوسع صورها، حتى إنه شملت كل الكيانات

المجتمعية كما أحاطت بكل المجالات الثقافية التي تشكل هيكله وتكوين المجتمع المصري في لحظته التاريخية الأنية، وما مر عليه من تعاقبات تاريخية سابقة. إن استخدام هذا الفعل الحوارى خلق رؤية الشاعر الشخصية وسمته الفنية الخاصة، وأوجد علاقات دلالية شديدة العمق والثراء فهو تارة ساخر من الفكر الانغلاقى، وتارة يعضد نصه بأفكار ونصوص الآخرين اللذين يتفقون معه فى الرؤية والسعى إلى الحرية.

فنص "الشاعر والشيخ" حلمى سالم له خصيصة علائقية، فهو عبارة عن شبكة من العلاقات التى تنمو بين مكونات ثقافية موروثة ومعاشة، سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع فى سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه فى السياق الذى صنعه حلمى سالم وفى شبكة العلاقات التى نسج خيوطها، وفى حركته المتجاذبة المتواشجة مع المكونات المجتمعية الثقافية الدينية والسياسية والاجتماعية، يخلق شاعرية هذا الديوان.

ولقد تنوع تعامل الشاعر "حلمى سالم" مع نصوصه المستدعاة إلى نصه الأم، فكان هناك تناصات حرفية واضحة، واقتباسات بالإيحاء، وما بينهما من درجات صنفاتها بالtnاص بالاستشهاد، والتناص بالانتحال، والتناص بالإحالة، والتناص بالإيحاء. مع ملاحظة أن هذا التقسيم متداخل بعضه فى الآخر لكنها ضرورة الدراسة ورغبة فى مزيد من الإيضاح.

●● التناص بالاستشهاد:

وهو اقتباس حرفى واضح، يلجأ إليه الفنان لأسباب متعددة ومتغايرة، ويتحدد ذلك بموضعة، ومكان تداخله فى النص، وهو عادة ما يأتى من أجل الاتفاق أو الانعكاس الدالى.

يقول الشاعر مستدعياً أحد أهم أفلام السينما المصرية: "وعندما استراح الكفا فى الكفا/ كان حمدى غيث يتمتم: / كل حلفائك خانوك ياريتشارد / تساءلت: ما الذى يطير فوق هامتى؟ / اجاب: مصحف عثمان والبحارة المجرحون." (ص ٨).

قام "حمدى غيث" بدور ريتشارد فى فيلم صلاح الدين الأيوبي ليوסף شاهين وقال هذه المقولة حين اكتشف خيانة كل حلفائه الأوربيين ووجد نفسه وحيداً يصارع عالم تهاوى من حوله فيه، وقد كان يطلب منهم تعصيماً وتأبيداً، يستدعى الشاعر هذا المشهد حين تعرض لموقف محاكمته والأدعاء عليه من أحد الشيوخ، ووجد بعض من حوله وقد تخلوا عنه. ما يدعو إلى الالتفات هنا أن بين النصوص المتداخلة مع النص الأصى أو "النص الأم" عادة ما تتضح فجوات، وهنا يحتاج النص إلى متلق مثقف،

ملهم بالأحداث والقضايا والفنون على أنواعها ، على الملقى هنا دور إبداعى يتضح فى تخيله الخاص للء هذه الضجوات.

يسخر الشاعر فى قصيدته ، البقع الزرقاء ، من فوضى الفتوى وعدم معقوليتها ، وانتفائها مع العقل البشرى ، ويعجب من الأحكام التى يطلقها طائفة من شيوخ لا يتواءمون مع التحديث ، ويفتون بأحكام تعطل الأذهان وتثير بلبلة فى المجتمع المصرى ، بل تأخذه إلى مهاترات وتعود به إلى الوراء ، يقول فى تناص مع قضايا المجتمع التى تثار بين الحين والآخر " رد الحكيم : ضعى بول النبيين فى ماعون من فضة وارشفى إلى درجة السكر ، ثم طوفى بالماعون على الظامئين / كى يرشفوا إلى درجة السكر ، ثم رشى من الماعون على أعواد القمح حتى تتطوح الأعواد ، فإذا انتشيت وانتشى الظامئون وانتشى القمح ، / حلت البركات على السيدة التى تغسل الكلية مرتين / وغدت كالمهرة الحرون " (ص ٧٢) .

يلعب الشاعر على الجانب النفسى لتلقيه ، يقدم له نصه منخرطاً مجدولاً بوقائع ما يثار فى مجتمعه ، والقضايا الخلافية التى يثيرها بعض الشيوخ ، وتتناهى مع كل منطق لتطور الحياة ، فيقدم له الصورة المؤسفة التى يواجهها المجتمع ليسيثير عقله ومواقفه تجاهها .

فى قصيدته ، أسماء مستعارة ، ينتصر الشاعر لكل الجماعات التى ينتمى إليها فى تناص استشهادى واضح الدلالة ، كل المجموعات التى لم تركز لمنجز قبلى ، واجتهدت أن تجد إضافة تفسر بها الوجود ، وتعالى من شأن قدرتها على التفكير ، فإخوان الصفا عند شاعرنا : حديقة الأندلس ، والمعتزلة : الشهاب المورق ، والسيرياليون : علم الرياضيات .

يغازل الشاعر بهذه التداخلات النصية الفهم المجاوز التعضيدى الذى يسطع بعقل قارئه .

ثم يدير الشاعر فيلماً لتاريخ مصر ، يعرض فيه كل حالات القمع وقهر المجددين والمختلفين مع السلطات دينية ، أو سياسية ، لقطات سريعة يعرض على " أخت مصر " لسان الخطيئة مقطوعاً بسيف الفاروق ، الحلاج مصلوباً / بينما يقطر الورد من أطرافه ، رءوس المماليك طائرة من القلعة للمقطم كالنورس الحر / اليساريون فى الواحات يبنون مسرحاً ويزرعون الفجل ، سكينه ورقية ومحفوظ ، أبو زيد يحاضر الطلاب فى هولندا " (ص ٩١) .

يقدم الشاعر تناصاً استشهادياً واضحاً تتخلله فجوات كبيرة ومتنوعة على المتلقى بقناعاته وخلفياته الثقافية أن يحشدها بالأحداث التي تترابط في ذهن الشاعر والقارئ المثقف الواعي الذي يدرك أن شاعره يؤثث القصيدة بالموجود، بما مر من تاريخ، لا بالوهمي أو بالغامض أو المتخيل أو الغريب، ثم صهر هذه المداخلات النصية في النص الحالي.

استخدم الشاعر حلمي سالم التداخل النصي مع آيات القرآن الكريم لأغراض متعددة ومتباينة، لكنه دوماً يسعى لاستثمارها على وجهين أو أكثر فهو من جهة يقفز بجرأة إلى عالم هؤلاء الشيوخ، ومن جهة أخرى يعيد شحن هذه الآيات بطاقة دلالية جديدة ومغايرة ومتمردة، يقول الشاعر في قصيدته المسرح الروماني مخاطباً مصر: "أنت التي رأيت على أصابعها رفرفات سورة مريم: / فعلى الخنصر: لم أكلم اليوم إنسياً / وعلى البنصر: لم أكن بغياً / وعلى الوسطى: يستاقط رطباً جنيماً / وعلى السبابة: ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسياً / وعلى الإبهام: سلاماً على يوم أولد ويوم أموت ويوم أبعث حياً". (ص ٦٦). كان مصر هي مريم، وكان تاريخها وما مربها من أحداث مزلزلة متعاقبة، يجعلها تصرخ قائلة - أو هكذا يسمعها الشاعر - ليتني مت قبل أن أرى هذه الردة الحضارية. يقدم الشاعر هنا مزجاً وغزلاً مضافاً توافقياً مع سيرة السيدة مريم، كما يغازل هذه الشحنات العاطفية المختزنة لدى المتلقى الخاصة بمريم البتول، ثم يأخذ هذه السردية المقدسة، ويصنع لها صياغة فلكلورية "تقسمها على الأصابع الخمسة لينسحب بها إلى ما آل إليه حال مصر الجميلة.

ويشير "ديلنباخ" في مجلة "الشعرية" إلى التمييز بين التفاعل الخارجي والتفاعل النصي الداخلي، أو ما سماه بالتفاعل النصي العام، والتفاعل النصي المقيد، ويقصد بالعام علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من المبدعين، وبالمقيد علاقة نص الكاتب بنصوصه الخاصة بعضها وبعض (٢٣).

في أكثر من موضع يحاور حلمي سالم أعماله الشعرية السابقة في هذا الديوان، وأركز هنا على العمل الذي تسبب في الأزمة التي مرت به مع هذا الفكر الانغلاقى، ففي قصيدته "شرح شرفة ليلي مراد" يصنع تناصاً مع قصيدته السابقة ويقدم خطة أسماء بديلة، شفرات حتى لا يعرفها جواسيس الحاكمية، كما يقدم في هذه القصيدة معاني مفردات القصيدة السابقة، وتحليل المضمون، ونشيداً توضيحياً، وفي هذا النص الشعري يبدو ساخرًا من الفهم القاصر الظلامي الذي يسيطر على عقول البعض، كما يبدو متمرداً، صارخاً في وجه من يدعون التدين والرحمة وهم غلاظ القلوب يقول: "ما النذير؟ / سيأفون يذبحون الأطفال باسم الله الرحمن الرحيم

.... / اقتلوهم حيث ثقتموهم " (ص ٧٩، ٨٠).

في حركة ثبات فنى يواجه الشاعر منتقديه ، متخذاً الفن أداةً ومنطلقاً، موضحاً لانطلاق رؤاه لهذه الحياة فيقول عن الفتى أو عن نفسه: "بينما الفتاة التي عاينت تدحرج الطبقات،/ لم تخمن أن الفتى الذى رأى الله اشتقاقاً من خُصرة الزرع / سيفضُّ عنها ثوبها الأسود" (ص ٥٧). يقول الشاعر فى قصيدة الدراويش: "أنت فتاة من "سراب التريكو" تحمل الأقداح من حفلة الرقص ، مكسورة بفعل لعاب شلة الأنس/ أنت فتاة من "الغرام المسلح" معلقة فى ذراع المنورين/ ومدهوسة/ تحت خيول الحملة الفرنسية/ وأنت فتاة من "مدائح جلطة المخ" تصنع العناب المثلج حتى يتبخر الشبل النصفى من جسد الشعراء" (ص ٩٤).

اتصور أن الشاعر قد استحضّر هذا التناص المقيّد فى قصيدته ليعرض تاريخه الفنى الذى من خلاله عرّف كيف يعيش إبداعه، وقضاياها ، ووطنه، وكيف انتصر لقيم الحب والفرحة والحرية ، ويشير الشاعر إلى جذوره الفنية فهو ليس ظاهرة سطحية عابرة، يمكن لصراع ظلامى أن يشكك فيها أو ينال منها.

●● التناص بالإحالة:

هو اقتباس حرفى يحيل إلى اسم علم أو رموز معاملات بين البشر، أو رموز ثقافية لكثير من أسماء الأعلام التى باتت وراءها مدلولات خاصة، تاريخ وإنجازات ، أحداث وإضافات نبوغ وأعمال فنية تدلّ علاقات فى الحضارات العالمية ، تذكر تلك الأسماء: ليستدعى النص أثرها وتاريخها وما أضافته إلى الثقافة العالمية، كل اسم يستحضر دوره وصنيعه وقصته ، ولذا يحمل النص بظلاله وإسقاطاته وأثر وجوده على نفس القارئ ، كما أنه لون من الاستدعاء فى إيجاز. يقول حلمى سائم: " طافت سنوسات على الدور / فقال حى بن يقظان: / الصباح مُشتق من خطاك فوق الأرض والضلوع" (ص ٥)، يستدعى اسم حى بن يقظان معنى المعرفة الإنسانية للكون بالفطرة والعقل، بالاستبصار الإنسانى الجميل، الذى يتعرف على الكون بالملاحظة وأعمال العقل والحدس، ولذا فهو يقترب من روح الشعردون قيد أو مرجعية.

فى قصيدته "لجنة السياسات، يقول: "فتح المعمون المزاد/ ألا أوتنا: مكتب الشاعر الذى يخط عليه مكائد الدهريين/، ألا دُوى: مقعد الشاعر الذى يستريح عليه وهو يقرأ "اللزوميات" / ألا ترى: سرير الشاعر الذى تجيؤه عليه أحلام ثورة الفقراء." (ص ٢٣، ٢٤).

يضيف الشاعر هنا مجموعة من التفاعلات والحوارات النصية المركبة فهو يستخدم

مفردات المزايدات والبيع مع المجردات والأشياء التي ليست للبيع ، والتي تزعج تلك الطائفة ضيقة الأفق ، كما أنه يحيل إلى نوع من الممارسة المرفوضة التي تتنافى مع طبيعة الشاعر والفن، وفي تناص بالاستشهاد يتقاطع مع نصه الشعري " الدهريين " اللزوميات " أحلام ثورة الفقراء ."

في قصيدته «وزارة العدل» يصنع تناصاً تبرز فيه نظرته إلى مفهوم الربوبية ، كما يبرز أجمل ما في السور القرآنية يقول: " وإذا مضينا إلى المحلفين هاتى معك اسكتش الفردوس،/ كبرهان على أن الله ملكية على المشاع، وأن الحب سورة مكية " (ص ٢١). لا يكتفى الشاعر في تشكيل معمار هذا الديوان باللغة التراثية غير المتداولة، ذات الموسيقى الكهنوتية التي تصنع ما يشبه سحابة مخدر قنوي يعمي يعطل العقل الإنساني ، بل يتعرض أيضاً لمفردات اعتقادات وإيمان وقناعة هذه الطائفة من الشيوخ غير المستنيرة، ولذا تتقاطع قصيدته مع السحر والتعاويذ وممارسات وأقوال ولغة السحرة والرجم بالغيب والودع وما إلى ذلك ، يقول في قصيدته «قائد الأوركسترا» : " سر التعاويذ باتع / صدقي الودع / ستهرب الشياطين من غرفة الطعام،/ ستهرب الشياطين من سرير الأم،/ ستهرب الشياطين من دورة المياه،/ صدقي الودع / والبسي الثوب المزركش الذي اشتراه الأقربون./ ليس ثم من عقدة / سوى الطحالب التي في قعر الأدباء/ وقطاع الطريق، " (ص ٤٩، ٥٠).، لم يبالغ الشاعر وهو يعرض لأسلوب تناولهم لمفردات الحياة وكيف يواجهونها، لذا يكتظ نصه بهذه التداخلات لنعرف عالمهم الرجعي.

يقول الشاعر " هاتى كتاب " النبي " كدليل على عدوية المسيح " (ص ٥٩) كما يحيل المبدع إلى الكتب المقدسة في قوله : " ثمة شفتان: / على الشفة العليا تمتمة من إنجيل / وعلى الشفة السفلى تمتمة من قرآن " (ص ٥٨).

في قصيدته «صندوق الدنيا» يقول : " تستيقظ المدائن من سباتها: تجيء الإسماعلية تجر خلفها محمد عيسى القيرى يدحرج المائج على بقايا الدبابات، وتجيء بور سعيد تجر خلفها قاسم مسعد عليوه يشوى سمكاً عند أقدام ديليسبس. وتجيء السويس تجر وراءها أمينة زيدان وهى تبحث عن الفتى اليونانى " (ص ٣٧، ٣٨).

في هذه النصوص المتداخلة ، والأصوات المتعددة ، نوع من العرض البانورامى لواقع المجتمع الذى نعيشه ، هذا التنوع القادر على كسر الرقابة عند المتلقى خاصة أن موضوع قصائد الديوان قضية واحدة غير متغيرة ، هذا التعدد يجدد النشاط العقلى عند المتلقى ويدفع الملل، فالتناصات هنا متغايرة ، كتب وأسماء وأماكن ورحلات بحث متابينة، فالشاعر يقدم حياة كاملة لمجتمع واسع بكل ما يتتابع عليه من متغيرات.

● التناس بالإيحاء:

وهو اقتباس غير حرفي وغير واضح.

يقول حلمى سالم واصفاً تأثير وهيمنة الشيوخ على الإنسان المصرى: "زحفت على الروح العمائم / أشباحها بخوا على الورد السخام/ وعند باب بيوتنا بخوا السخائم / يتألقون على الخراب ويزهرون مع الهزائم/ يدهم ترش البؤس هطالاً/ فيغدو البؤس فوق رعوس أهل الدار حواماً، وحائم /.... حيث انكسار الروح ديموم ، ودوام ، ودائم/ متمرنون على اصطبياد الأغنيات، مدريون على الجرائم / زحفت على الروح العمائم". (ص ١٧).

يستحضر الشاعر الجمل الموزونة المقسمة والمسجوعة ، فى موسيقى خاصة توحى بطريقة تعامل واستخدام الشيوخ للغة، كما يتخير لغة جزلة وحشية الألفاظ تراثية غير متداولة سوى على السنة الشيوخ وأساليبهم المتقكرة.

وينتقى الشاعر مفردات لها صيغ لغوية وصرفية غير معهودة، فهناك صيغ المبالغة بأشكالها "ديموم ودوام ودائم ، هطالاً ، حواماً وحائم".

كما تبدو طريقة تقطيع الجمل الشعرية قريبة الشبه بتقطيع الجمل فى الكتابة القديمة، إبان خضوع الأساليب البلاغية للتكلف، وحشدها بالجناس والسجع والازدواج وغيرها من لعب ومسائل بلاغية مقصودة لذاتها.

إن الإيحاء بهذه الطريقة فى الصياغة يخلق معزوفة موسيقية وفكرية تحيل القارئ إلى هذه العوالم التى يحيا بها هذه الطائفة من الشيوخ ، كما أن شكل الصياغات وطريقة بناء الجملة والفقرة وطبيعة الأسلوب توحى بقدر اهتمام أصحابها بالعميق أو السطحى من الأفكار، لقد أنصب اهتمام هؤلاء الشيوخ على المظهر دون عمق الأشياء ، وهذا ما يريد الشاعر أن يلفت الانتباه إليه عن طريق هذه الصياغة اللغوية.

يصنع الشاعر تناساً مع الآيات القرآنية لكنه تناس بالإيحاء فهو يعمد إلى الهيكله البنائية ويقتبسها ليس بنفس مفرداتها بل بمفردة مغيرة لكنها على وزن وطريقة تشكيل الآية القرآنية كمفتتح ، يتلوها مقطع بعيد تماماً عن السورة وفيه ينزع الشاعر محتوى النص القرآنى السابق ليحشوه معنى آخر، معنى فيه الكشف وإزاحة الأغشية القائمة فيهل التمرد ونوع من الجمال ومعانى الولادة والإشراق.

يقول الشاعر فى قصيدته "التحية العسكرية": "أين سنحفظ النص المؤثم ؟ / فى المغارة التى باضت على بابها يمامتان..". (ص ٥٣). يقدم الشاعر تناساً مع مشهد من سيرة الرسول الكريم (ص) ليصنع موازاة رمزية بين هذه الطائفة من الشيوخ غير

استنيرين وكفار قريش مع بيان لدعوة الرسول إلى العدل والحرية والمساواة.
وفى ذات القصيدة يقول الشاعر: "أما الفتى الذى قال قبل الشلوج: / "تقبل الأنثى
على بدنى وتمضى" / فقد انتحى ركناً شرقياً / ليحكى حكاية عن حذاء الثانية
عشرة. / والصحيح أنه كان مشتاقاً، / والصحيح أنه كان عنده لوعة، / والصحيح أن مثله
يذاع له سرٌّ" (ص ٥٤).

يشكل الشاعر لوحة شعرية عمادها "كولاج" من النصوص المتباينة، سطر شعري
سابق للشاعر، حكاية شعبية، أبيات شعرية لأبى فراس الحمدانى، مقابل حالة من
الكره والعنف والتزييف التى يحياها الشيوخ والخطباء الذين أدوا التحية العسكرية
للذقون، (ص ٥٤).

يتحدث الشاعر بلسان هؤلاء الشيوخ، يتحدث عن منطقهم وتواكلهم، وانصرافهم إلى
كف وتخدير عقولهم إلى الدرجة التى يتحولون فيها إلى ممثلى لاهوت وكهنوت
يفسدون فى الأرض. يقول فى تناص انتحالى مع كل ما يقولونه ويتوافر على سنتهم
على مر تاريخهم وعيشهم على هذه الأرض فى تناص مع كل معتقداتهم لوضعها فى
بؤر ضوء كاشفة تفصح ما فيها من ثغرات وتواكل، كما تكشف أبعاً تواكل العامة، عامة
الناس والمؤمنين الذين تأخذهم وتغيب أذهانهم هذه الممارسات الكهنوتية يقول: "هل
أباطرة اللاهوت /.. / على سمانتهم وشم التفويض الربانى، وتتقدمهم صلصلة
الجنزير وعصف النبوت، وفى عبسة أوجههم رعشات الملكوت / فقلنا: "نحن نقاة ورعون
، إذا ضاق بنا العيش نقول: "الدنيا فانية والآخرة هى الباقية. وإن طمح الطغيان على
الأرض نقول: "بلاء من عند الرحمن لكى يمتحن الصبر ويختبر التقوى فى الأفئدة
المعمورة بالإيمان، ولكننا سنلاقى فى الجنة فاكهة وعناقيد ونهراً من عسل تسبح فيه
الخور العين عرايا: هن فروج لا تبلى فيما نحن أيور لا ترخى" (ص ٨٦، ٨٥).

يعرى الشاعر بأسلوب فنى هذا المنطق الذى يفتقد إلى فلسفة حياة الإنسان على
الأرض والذى تؤمن به هذه الطائفة من الشيوخ، وفى صياغة لغوية تشعر من يقرأها
أنه أمام طقس تجسدى مراوغ اتكالى، يفتقد الصدق والهدف، خواء لا ينتهى.

• • التناص بالانتحال:

وهو اقتباس حرفى غير واضح فى سقموعة شعرية تضم عدداً من التقنيات الشعرية
المتنوعة، يشكل الشاعر مجموعة من التناصات المركبة، التى تتحاور وتنصهر فيما
بينها: لتعطى لهذا النص سمته ومذاقه الفكرى والفنى الفريد والذى يوحى بتعدد
أطراف هذه الدراما الفكرية المجتمعية والثقافية. يقول الشاعر: "تبخر المزاد وفرّ

المشترون/ حينما رفعت بنت الأكابر كفها مفرودة الأصابع،/ وفوق الأصابع رفرفت سورة يوسف؛/ فعلى الخنصر: أخاف أن يأكله الذئب./ وعلى البنصر: غلقت الأبواب./ وعلى الوسطى: إن هذا إلا ملك كريم./ وعلى السبابة: قميصه قد من دثر./ وعلى الإبهام: فابيضت عيناه من الحزن وهو كظيم." (ص ٢٥).

استخدم الشاعر اقتباساً حرفياً حينما ذكر اسم سورة "يوسف" لكنه لو أن هذا التناص بتناص آخر يستدعي الموروث الشعبي السحري في قوله على الخنصر، وعلى البنصر وعلى الوسطى وهكذا، محاور هذه القصة القرآنية يستوحىها الشاعر في حركات تجسدية فلكلورية. وتتوازي جميع هذه التناصات فيما اعتقد مع طبيعة الاتهام الذي اتهم به الشاعر، فهو تناص بالانتحال من أجل التوافق والاتفاق مع القصة القرآنية التي اتهم فيها سيدنا يوسف، كما أنها تستدعي قدر الظلم والهوان الذي يمكن أن يتعرض له الإنسان من قبل ظالميه.

في قصيدته "التين والزيتون"، يقول الشاعر: "الناهضان: التين والزيتون، وراءهما يطير الخضر عن كاهل الفتاة في غبشة الفجر،/ بينما الوحيدة التي اشتق الإله جلدها من الخمر،/ تضم القطعة إلى شجرة العائلة،/ وتضم إرث الأب إلى صحون المساجد، من غير أن تدري بأن المثقف الثوري صاهر المحتسب،/... حين كانت خرقة البسطامي مفروزة في الوحل،" (ص ١٣)

"التين والزيتون"، اسم السورة القرآنية وهو اقتباس حرفي لكن يجوفه الشاعر من هذا القسم الشهير ويقدم له تعريفاً آخر "الناهضان" التين والزيتون، الفتاة وبنت الأكرمين والست هائم هي مصر هذا البلد الأمين الذي يضمن عليها الشاعر بما تعانيه، هذا الكيان الذي تراكم وحطّ عليه كابوس مظلم، إذن هناك تأويل آخر، وهناك رؤية أخرى يقدمها الشاعر لهذا البلد، يطلق ذات الأسماء الموروثة التي نعرفها، لكنه يهبها معاني فنية وكنائية ذات دلالات تحمل قدراً من التمرد الذي هو سمة الفن دائماً.

يقول الشاعر في قصيدته "الخياطون": "ماذا ترى على عظمية الرُسخ ٩/ - أحد عشر كوكباً./ لم يتحدث أحدٌ عن الكوميونة / عسى أن يُشفى فتیان زرياب،" (ص ٤١).

تتلاقى في الفقرة الشعرية الواحدة إشارة من حلم تعامل معه سيدنا يوسف مع مسمى شيوعي للمجتمعات العقدية التي اصططنعها العمال في ثورتهم بباريس عام ١٨٧٠م مع أشهر مغن عند العرب في العصر العباسي، ولا غضاضة فللشعر حرية القفز بين النصوص لاسترجاع كل مقدرة إنسانية باستطاعتها تغيير الواقع وتجميله والذهاب به إلى العدل أو الحب أو الفرح، هذه الأصوات المتعددة والمتباينة ليس بمقدورها أن تجتمع إلا للتكاتف من أجل مواجهة هذا الطوفان الظالم الظلامي كما

يراه الشاعر.

تناسبت التقنية الفنية التي تأسس عليها ديوان الشاعر والشيخ، مع الرؤية التي أراد أن يقدمها الشاعر في هذا العمل.

عرض حلمى سالم في هذا الديوان بانوراما للواقع المصرى المعاصر والقوى التي تتصارعه، كما عرض لتاريخ المجتمع المصرى وما يكتنزه من ثقافات وتوجهات دينية أو علمانية يسارية أو ليبرالية أو أصولية.

لقد اعتمد الشاعر برغم التنوع والكثرة في تداخلات النصوص على جماليات التجانس والتجاوب، حتى أن هذه القطع من الفسيفساء اللامعة كل على حدة قد تلاحمت وتجمعت أنوارها لتصنع وهجاً فنياً مشعاً لهذا العمل مجتمعاً، هذا العمل الذى ينصهر بالمجتمع وقضاياها الشائكة التي يتورع الكثيرون على الخوض فيها وغمس أيديهم باعتراك حقيقى معها دون تردد أو نزوع إلى الصمت.

أيضاً لم يُضَحَّ حلمى سالم بحرية الشاعر وغموضه الشفيف وهو يصوغ حادثة حقيقية وقعت له بالفعل، فانطلق إلى عالم المجازات والمشاهد البصرية الحقيقية والتمثيلية، وانتقى قاموس مفرداته بعناية فائقة ليعبر عن حالتين ورؤيتين متناقضتين رؤية الشاعر الحر ورؤية الشيخ المترمت.

هوامش

(x) حلمى سالم : الشاعر والشيخ، دار آفاق القاهرة ٢٠٠٨

(١) عبد العزيز موافى : الرؤية والعبارة، والمجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨م، (ص٣٤٨).

(٢) جوليا كريستفيا : علم النص ترجمة فريد الزاهى، مراجعة عبد الجليل ناظر، دار توبقال، المغرب ط١، ١٩٩١، ص٩٨ - نهلة فيصل : التناسية - النظرية والمنهج، منشورات كتاب الرياض، السعودية ١٠٤، ٢٠٠٢م (ص١٢٤).

(٣) مارك إنجيتو : مفهوم التناس ضمن كتاب أصول الخطاب النقدى، ص١٠٢ عن د/ منير سلطان.

(٤) صلاح فصل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، ١٦٤٤، ص١٣٧.

٦- لسان العرب: دار المعارف بمصر / ج ٦ مادة " ن ص ص".

٧- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد "إشراف": أنظمة العلاقات في اللغة والأدب

- والثقافة ، شركة دار إلياس ، القاهرة ، الدار البيضاء ، ط ٢ ، ١٩٨٦ ، ص ١٨
- (٨) في أصول الخطاب النقدي . تقديم تزفيتان تودوروف ، ترجمة المديني ، دار الشئون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ م ، ص ١٠٨ .
- (٩) لانسون - منهج البحث في تاريخ الأدب ، ضمن كتاب " النقد المنهجي عند العرب " للدكتور محمد مندور ، ط دار نهضة مصر ص ٤٠٢ ، بدون تاريخ .
- (١٠) جابر عصفور : ذاكرة الشعر ، الهيئة العامة للكتاب / مكتبة الأسرة ٢٠٠٢ م ، ص ٣٨ وما بعدها .
- (١١) ترجمة فخرى صالح ، ط الهيئة العامة لقصور الثقافة ، رقم ١٤ سنة ١٩٩٦ ، سلسلة آفاق الترجمة .
- (١٢) دراسة قامت بها الباحثة : أنيك كوزيك بويلاغي بعنوان " الممارسة التناسلية " عند مارسيل بروست في روايته بحثاً عن الزمن المفقود ، مجاًلاً للاقْتباس . عن د / منير سلطان ، التضمين والتناص ، ص ٦٣
- (١٣) منير سلطان : التضمين والتناص ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ٢٠٠٣ م ، ص ٣١ ، ٢١
- (١٤) ابن أبي الإصبع : تحرير التحبير - تحقيق حفي شرف ، ط المجلس الأعلى للشئون الإسلامية ، ١١٨٣ هـ ، ص ١٤٠
- (١٥) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب / ابن خوجة ، تونس ، ١٩٦٦ م ، (ص ٣٩) .
- (١٦) منير سلطان : التضمين والتناص ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ٢٠٠٣ م (ص ٦٩) .
- (١٩) صبري حافظ : مجلة ألف ، صيف ١٩٨١
- (٣١) عبد العزيز موافى : الرؤية والعبارة ، (ص ٣٥٤ ، ٣٥٥) .
- (٢٢) جيرار جينت : مدخل لجامع النص - ترجمة عبد الرحمن أيوب ، دار توبقال ، المغرب / ط ٢ ، ١٩٨٦ ، (ص ٩٠) .
- (٢٣) نهلة فيصل : التناسلية ، النظرية والمنهج ، (ص ١٤٢ ، ١٤٤) .

مراسلات في الفكر والسياسة والثقافة

د. أحمد القصير

سجل للذاكرة،

تضم هذه المجموعة بعض الرسائل التي وصلتني خلال الفترة ١٩٧٤ - ١٩٩٢، وهي من أصدقاء وصديقات من مصر واليمن وبريطانيا وأمريكا، وتدور موضوعاتها حول قضايا سياسية وفكرية وثقافية، ويتعلق البعض منها بموضوعات مصرية وأخرى يمنية وعربية، وثالثة ذات طابع عام، ورابعة تتعلق ببعض مفهومات البحث العلمي وإشكالياته. وقد بدا لي بعد أن استعرضت هذه الرسائل أنها تمثل في أحد جوانبها شكلا بديلا للمذكرات، كما تشكل من جانب آخر سجلا لكل من الذاكرة الشخصية والتاريخية.

ويبلغ عدد رسائل المجموعة الحالية عشر رسائل من بينها أربع لأصدقاء مصريين هم الصحفي حسنين كروم والفنان جورج البهجوري والروائي صنع الله إبراهيم والمفكر مصطفى صفوان رائد مدرسة التحليل النفسي البنيوي بفرنسا، ومن بين مؤلفاته كتاب "لماذا العرب غير أحرار؟"، وقد صدر باللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية، وينبغي التنويه أن رسالة الروائي المبدع صنع الله جاءت في إطار سعيه إلى تجميع وثائق ومعلومات عن ثورة ظفار في عمان استخدمها لاحقا في تأليف رواية "وردة".

وتتعلق رسالة حسنين كروم بمجلة الكاتب التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة في ستينات وسبعينات القرن العشرين، ويتحدث مقال البهجوري المرفق برسالته عن بداية

مشواره في روز اليوسف وعن إحسان عبدالقدوس رئيس تحريرها الذي كان قد توفي آنذاك. كما تحدث عن اعتقال إحسان عبد القدوس في السنوات الأولى من خمسينات القرن العشرين بسبب التضيق على حرية الصحافة، وفي ذلك المناخ جرى اعتقال الشيوعيين من كتاب روز اليوسف ومن بينهم زهدى وصلاح حافظ وفتحى خليل وفؤاد حداد ويوسف إدريس.

ويوجد بين الرسائل العشر ثلاث رسائل من صديق اليمنى وصديقة يمنية. وهى عبارة عن رسالتين من الدكتور أبوبكر السقاف أستاذ الفلسفة وأبرز المفكرين اليمنيين، واحدة منهما تحذر من انفجار أحداث دامية في عدن. والرسالة الثالثة من السيدة أمة العليم السوسوة نائب وزير الإعلام اليمنى آنذاك ووزير حقوق الإنسان فيما بعد. أما بقية الرسائل العشر الأخرى فهى من سيدتين غربييتين. واحدة من الدكتورة سينثيا منتى، وهى أمريكية لها دراسات اجتماعية عن اليمن. كما أنها مؤلفة كتاب "قاهرة اسماعيل .. باريس على ضفاف النيل". وقد صدرت أخيرا لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية عن المركز القومى للترجمة بمصر.

وتبقى رسالتان. وهما من الدكتورة مارتا مندى، وهى أستاذة بريطانية تكتب باللغة العربية، ولها هى الأخرى دراسات اجتماعية عن اليمن. وكانت آنذاك تقوم بالتدريس بجامعة إربد بالأردن. وعادة ما كنا نتقابل فى المؤتمرات المعنية بالقضايا الاجتماعية فى اليمن. ومع أن رسائلها تركزت على بعض إشكاليات الدراسات الاجتماعية عن اليمن فإنها تطرقت إلى أوضاع بعض البلاد العربية مثل مسألة "تخلف الطبقات النفطية الجديدة" و"جو الخنق: ممنوع الجنون والأحلام".

••

الرسالة الأولى

من الصحفي حسنين كروم

حضرة المحترم الأخ أحمد القصير سكرتير عام مجلة الكاتب

بعد التحية

أسف لاضطرارى إلى إرسال الموضوع لسيادتكم متأخرا وبواسطة البريد كما يفعل كبار الفلاسفة المعتزلين لحياة المدن. ولكنى لم أستطع الانتهاء منه فى القاهرة واضطرت لإكماله فى المصيف. وأنا أعيش عيشة غير مريحة لمدة يومين أو ثلاثة حتى أتسلم العشة التى أجرتها ابتداء من يوم ١٦ / ٨

وأخيرا تحياتى إليكم وإلى الدكتور أنيس، وبلغ رجاء النقاش أن يهتم كثيرا بطلبات

شقيقتي إذا اتصلت به. وبلغ تحياتي إلى السكرتير الأول صلاح..
وشكرا

أخوك
حسنين كروم
٨ / ١٤

حول الرسالة ومجلة الكاتب

يلاحظ أن الرسالة تحمل اليوم والشهر دون إشارة إلى العام وهو ١٩٧٤. والمقال المرسل من حسنين كروم الصحفي الشهير كان لعدد سبتمبر ١٩٧٤ من مجلة الكاتب التي كانت تصدر عن وزارة الثقافة. وقد استقال مجلس تحرير المجلة بالكامل بعد صدور هذا العدد مباشرة. وكانت الاستقالة اعتراضا على فرض يوسف السباعي وزير الثقافة الرقابة على المجلة. وكان مجلس التحرير يتكون من: أحمد عباس صالح رئيسا للتحرير ود. محمد أنيس نائبا لرئيس التحرير وعضوية كمال الدين رفعت ولطفى واكد ورجاء النقاش وصلاح عيسى، وسكرتيرا أحمد القصير وحسنين كروم. وكان الإشراف الفني للفنانين حسن سليمان وسعد عبدالوهاب. وقد تضامنت مجلة "الطلیعة" مع أسرة تحرير الكاتب المستقيلة وظلت تنشر على امتداد ثلاثة شهور ملزمة باسم مجلة الكاتب تحت عنوان "الطلیعة تستضيف الكاتب".



الرسالة الثانية

من الدكتورة سينثيا منتی

أمريكية مؤلفة كتاب "قاهرة اسماعيل.. باريس على ضفاف النيل"
الرسالة باللغة الانجليزية ومرسلة من القاهرة

٢٩ سبتمبر ١٩٨٣

الأستاذ أحمد القصير
كلية الآداب جامعة صنعاء

عزیزى أحمد

أشكرک كثيرا لخطابک المؤرخ ۷ / ۹ / ۸۳ الذى وصلنى الآن. أقدر الوقت الذى بذلته فى قراءة بحثى والتعليق علیه. لك كل الشکر. فى الأسبوع الماضى قدمت ندوة بجامعة استوكهولم حينما كنت فى إجازة فى السويد. وقد عرضت الكثير من الأفكار التى فى بحث الهجرة وحصلت منهم أيضا على مردود مفيد. لقد سمعت من محرر مجلة "ميريب" MERIP عن محاولة إصدار عدد خاص عن الهجرة وتأثيرها على المرأة، ونحن أيضا ندفع الأمور فى هذا الاتجاه. واعتقد أنه ستكون هناك ثلاث مقالات من مصر بقلم ليز تايلور عونى وفاطمة خفاجة وملك زعلوك.

أطلعنى عبدالرحمن بنى غازى على صحيفة بها مقال حول بحثک الذى قدمته فى جامعة إكستر. وأنا سعيدة لأنهم يقومون بتلخيص البحوث فى الصحافة اليمنية لأن ذلك يتيح للناس العاديين أن يعرفوا نتائج بحوثنا خاصة أن هؤلاء الناس لا توجد لديهم فرصة قراءتها فى أشكال أخرى. وبالنسبة إذا كنت تود معرفة تعليقى حول بحثک فسوف أكون سعيدة بإرساله لك.

بإعادتى لقراءة تعليقاتك حول بحثى شعرت بأمانة بأنه لا يوجد أى تناقض بين ما جاء فى بحثى بصفحة ٤ والصفحات ٩ - ١٧. وأنا فى الواقع لا اعتقد أن غياب الرجال - أى نقص الذكور فى قوة العمل تحديدا - كان له تأثيره على الانتاج الزراعى. وذلك لأن العمل الزراعى على مدار السنة يعتمد على العمل المتواصل لكثير من النساء والأطفال وعلى عدد قليل من الرجال للحراثة ودراسة محاصيل الحبوب بوجه خاص. وقبل الهجرة ربما كانت هناك بطالة بين الرجال فى الزراعة. لقد أحدثت الهجرة بالطبع، تأثيرها على الانتاج الزراعى بأساليب أخرى عديدة - التضخم بسبب تحويلات المهاجرين، الحبوب المستوردة الأرخص من المنتجة محليا، التغيرات فى أفضليات الغذاء، وتغير المواقف تجاه عمل المرأة ووقت فراغها وما إلى ذلك. فإن المسألة لا ترتبط فقط بغياب الرجال. هذا كل ما أقوله.

لى دو جلاس هنا وهو سىأخذ هذا الخطاب معه الليلة إلى صنعاء. وقد قمنا الليلة الماضية بزيارة سارة فعلا إلى عبده الذى يبدو أنه يعود إلى حالته الطبيعية - الحمد لله. إنها مسألة رائعة أن نرى التحسن بعد عدة شهور من القلق علیه. وربما يسافر سريعا إلى صنعاء بعد أن يرتب بعض الأمور مع الجامعة هنا. مع أطيب الأمنيات.

سينثيا

حول الرسالة

سينثيا منتى صاحبة الرسالة أمريكية الجنسية. وهي متخصصة فى الانثروبولوجيا وأعدت رسالة دكتوراة عن اليمن. كما أنها مؤلفة كتاب "قاهرة اسماعيل.. باريس على ضفاف النيل". وقد صدرت لهذا الكتاب ترجمة باللغة العربية عن المركز القومى للترجمة بمصر فى ٢٠٠٨. وكنا نلتقى فى مؤتمرات حول اليمن. وعادة ما كنا نتبادل الراى حول بعض القضايا. وهو ما تشير إليه سطور الرسالة.

والجدير بالذكر أن لى دوجلاس المشار إليه فى رسالتها بريطانى الجنسية أعد رسالة دكتوراه عن "حركة الأحرار اليمنيين"، وعمل بعد ذلك بالتدريس بالجامعة الأمريكية ببيروت حيث تم اختطافه وأعدامه. أما عبدالرحمن بنى غازى فهو يمنى كان يقوم آنذاك بإعداد رسالة دكتوراه فى الاقتصاد بجامعة القاهرة. كما أن عبده هو عبده على عثمان السياسى اليمنى والوزير السابق ومؤسس قسم علم الاجتماع بجامعة صنعاء. وقد تعرض للمرض أثناء وجوده بالقاهرة فى تلك الفترة.



الرسالة الثالثة

من الدكتور أبويكر السقاف أستاذ فلسفة بجامعة صنعاء

(مرسلة إلى جامعة صنعاء)

اسبانيا ١٨/١٠/١٩٨٣

أخى أحمد.

تحية طيبة.

كيف الأحوال الخاصة؟ أما العامة فزفت والله الحمد من المحيط إلى الخليج- والخليج بالذات موطن العفن والهزيمة. ما أخبارك؟ وأخبار أبى الأنس؟ أرجو أن العام الدراسى ممتع. أخبرنى أحد تلامذة الأخ الشعبينى أنه سيكون فى هذا العام عندكم!! وذلك فى مدريد. تصور هذا النبأ السعيد فى مدريد. وأرجو أن الأخ عبده الذى عاد إلى صنعاء قد أنهى مهامه فى القاهرة مع الجوهرى.

أرجو أن تكتب لى عن موعد بداية الفصل الدراسى القادم فى فبراير وعن أخباركم. أمورى على ما يرام. موضوعى أو كتابى جاهز تقريبا.. المشكلة فى تبيض المسودات والحاجة إلى سكرتيرة فهمانة وسبعة أو ملحمة لتعيننى على النقل والكتابة أيضا. لن أقول شيئا عن الأحوال العامة فى الوطن العربى. فالصمت أشرف إذا لم يسعف

العمل. سررت بوجودكما أنت وأنيس في صنعاء. ما أخبار عبدالغفار؟ وما أخبار رسالتك؟ .. لدى مسودة تعليق على حديث عبدالكريم الإرياني عن الهجرة في الثورة في ١٥ / ٥. كيف الصغار وأهم؟ تحياتي إلى كل الأصدقاء. سأكون في الهند قريباً. وقد أحضر مؤتمراً في روما ثم أزور بيروت في طريق العودة. وقد أزورها في نهاية هذا الشهر لبضعة أيام. تحياتي.

يمكنك أن تكتب لي مباشرة أو بواسطة الأخ محمد كالعادة.

أخوك

أبوبكر

ملاحظات حول الرسالة

الرسالة عبارة عن بطاقة بريدية. وصاحبها مفكر يمني يعمل أستاذاً للفلسفة بجامعة صنعاء. وهو من دعاة تحديث اليمن وشارك في صياغة ثقافته الحديثة. وكان من مؤسسي الحركة الوطنية. ويدعو، منذ أن كان ينشط في مصر في خمسينات القرن العشرين في منظمة "الحركة الديمقراطية للتحرر الوطني" المعروفة باسم "حدثو" وفي الحركة الطلابية اليمنية بمصر، إلى إقامة "يمن ديمقراطي موحد". كما أنه من دعاة تحديث اليمن وفك الارتباط بين القبيلة والدولة وتطبيق مبدأ المواطنة المتساوية. وكان وقت كتابته الرسالة في إجازة دراسية لإعداد دراسة عن الفلسفة الشرقية.

تعريف بالأسماء الواردة في الرسالة

× أبي الأنس أو أنيس: هو الراحل الدكتور محمد أنيس أستاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة. وكان آنذاك يعمل رئيساً لقسم التاريخ بكلية الآداب بجامعة صنعاء. وأذكر أن ياسر عرفات رئيس منظمة التحرير الفلسطينية حضر عند زيارته لليمن آنذاك محاضرة للدكتور أنيس عن ثورة عز الدين القسام بفلسطين مع أنها لم تكن محاضرة عامة وإنما محاضرة لطلاب إحدى فرق قسم التاريخ.

× عبدالغفار: هو الدكتور عبدالغفار مكاوي الأديب والمترجم وأستاذ الفلسفة بجامعة القاهرة.

× الشعبيني: أستاذ مصري في علم الاجتماع.

× عبده: أشرنا آنفاً إلى أن عبده هو عبده علي عثمان أستاذ علم الاجتماع بصنعاء ووزير يمني سابق.

× الجوهري: هو محمد الجوهري أستاذ علم الاجتماع وعميد كلية الآداب بجامعة

القاهرة ورئيس جامعة حلوان فيما بعد.

x عبد الكريم الإرياني: كان وقت كتابة هذه الرسالة رئيسا لمجلس وزراء اليمن الشمالي سابقا. وهو من أقطاب حزب المؤتمر الشعبي الحاكم. وكان قد أدلى آنذاك بحديث لصحيفة "الثورة" اليمنية تم نشره على صفحة كاملة اعترض فيه على نتائج دراسة أعدتها شخصيا عن الهجرة اليمنية ذكرت فيها أن الهجرة أدت إلى نقص الانتاج الزراعى خاصة الحبوب من حيث المساحة المزروعة والانتاجية. وأشار السقاف فى رسالته أنه يعتزم التعليق على ما قاله الإرياني.



الرسالة الرابعة

من الدكتور مارتا مندى

أستاذة بريطانية تكتب باللغة العربية

(الرسالة مرسله من الأردن إلى صنعاء)

٨٣ / ١١ / ٢٢

الأخ أحمد القصير العزيز

تحية

لقد قرأت بمزيد من الإعجاب المقالتين اللتين أرسلتهما لى. بالنسبة للمقال الذى تبحث فيه عوامل الهجرة اليمنية فقد كان ذا قيمة علمية حيث أنه يتميز بفهم حقيقى للتاريخ بعكس أغلب الدراسات باللغة العربية (وكذلك بعضها باللغات الأوروبية) المتعلقة بمثل هذا الموضوع والتي تفتقر إلى الفهم والتحليل التاريخى. وهو ذو فائدة عظيمة بالنسبة لدارسى هذا الموضوع من أبناء اليمن والبلاد العربية. وقد وجدت الموضوع الكامل بالنسبة لأنماط وأشكال الهجرة. هذا وإننى اتفق معك فى الخطوط العريضة لهذه الدراسة ولكن لى بعض الملاحظات البسيطة.

١ - بالنسبة لاستخدامك لمصطلح "بنية المجتمع الاقطاعية القبلية" فإننى أرى بهذا نوعا من الصعوبة من حيث المنظور الكلاسيكى، وإننى أشاركك نفس الصعوبة لإيجاد مصطلح بسيط يتناسب وطبيعة المجتمع اليمنى. فالتمييز الذى قمت به بين البنى الاجتماعية فى تهامة (والتي تتميز بالملكيات الكبيرة للأرض والتجمعات السكانية الأكبر... والخ) من جهة وبين البنى الاجتماعية فى الجبال (والتي تتميز بملكيات صغيرة للأراضى وتجمعات سكانية صغيرة... الخ) من جهة أخرى هو الذى تحاول من خلاله أن تطلق عليه "الاقطاعية القبلية". ولكون مصطلح القبلية يحمل فى طياته

صعوبة باللغة فلا بد والحال هذا أن نوضح مفهوم القبلية في المجتمع اليمني والأسباب التي تدعونا لاستخدام "القبلية" بدلا من استخدام مصطلح "نمط انتاج آسيوى" بالرغم من الصعوبات التي ستواجهنا في نفس هذا المفهوم...

٢ - بالنسبة لعوامل الهجرة صفحة ١٦٥ فإننى أتساءل عن الطريقة التي تم بها تحديد ما أطلقت عليه (أو أطلق الإحصاء الوطنى عليه) التجمع السكانى وقت إجراء الإحصاء الوطنى. وعلى أى أساس اعتبر أى تجمع من هذه التجمعات كوحدة سكانية. وهل كان هذا العدد البسيط (٢٧) نسمة كمعدل نتيجة لتلك الطرق فى الإحصاء.

٣ - وفى نفس الصفحة وبالنسبة لما تحدثت عنه عن "عدم تطوير مصادر الرى فى اليمن" فإننى أرى فى ذلك بعض المبالغة. فليس من الغريب أن تبقى الزراعة الموسمية هى السائدة. وكذلك من الخطر بالنسبة لسكان اليمن أن نشجعهم على أن الموارد المائية ليست محدودة فى بلادهم وأنها وبالأستمرار تنتظر التطوير فقط.

٤ - وفى صفحة ١٦٨ فإننى اتفق معك فى الهبوط فى انتاج الحبوب فى السنوات الأخيرة ولكن من الصعب أن نعطي حكما كهذا نتيجة لإحصاءات سنتين فقط. أما بالنسبة للمقال الثانى "التشتت السكانى" فهناك بعض الملاحظات البسيطة أيضا.

١ - وفى صفحة ١٢ تحدثت عن تلك البنية التي كان يتداخل فيها الاقتصاد المعيشى بالبنية القبلية لم تسفح بتراكم فائض اقتصادى. فهذا فى رأى حكم عام وأجد فى نفسى بعض التحفظات حوله.

٢ - استخدمت اصطلاح "القطاع غير الرسمى" أى The Informal Sector بالانجليزى. فإننى لست براضية عن هذا المصطلح لأنه فى رأى يغطى على واقع نشاطات عدد كبير من الناس.

أخى أحمد هذا كل ما وجدت من ملاحظات حول الباحثين بالرغم من أننى شديدة الإعجاب بهما وبالأسلوب الذى اتبعته فى البحث. أود الآن بعد أن انتهيت من التعقيب على المقاليتين أن أتحدث عن بعض الأمور التي لها فى نفسى بعض الأهمية.

إننى أتساءل عما إذا وجدت شيئا منشورا يتعلق بهبوط الانتاج الحرفى فى اليمن ونمو الواردات من البلدان الصناعية عن طريق عدن أولا والحديدة فيما بعد والذي يعطى إحصاءات دقيقة بالنسبة لهذا الموضوع.

كما أسأل عن الأحوال عندكم فى جامعة صنعاء فإننى دائما وعندما أشعر بالملل هنا أفكر فى تقديم طلب للعمل عندكم فى جامعة صنعاء. ومن المحتمل أننى سأكتب إلى

الأخ يوسف (تقصد الدكتور يوسف عبدالله عميد كلية آداب جامعة صنعاء آنذاك - أحمد القصير) بهذا الصدد أو أنني أحاول أن الحصول على دعم من بعض الجهات لفترة معقولة للقيام بأبحاث ميدانية وتاريخية حول التغير الاجتماعي في منطقة تهامة. وعلى فكرة فهل عندك أى اهتمام بمثل هذه الأبحاث في المستقبل حيث أعرف بعض الجهات التي تمول مشروعات كهذه يقوم بها باحثون عرب بالتعاون مع باحثين أجانب.

كما أنني أتساءل عما إذا كان عندك فكرة عن البحث الذي قدمته أنا في مؤتمر إكستر Exeter وكذلك بالنسبة لأطروحتي الدكتوراة والتي تركت نسخة منها في مركز الدراسات اليمنية بصنعاء لأنني اشتغل الآن فيها من أجل النشر ولا مانع عندي من أن أقدم لي ملاحظاتك حولها قبل أن أنشرها من أجل التعديل والإضافة والحذف إذا وجد. أخيراً أرجو لك دوام التوفيق في التدريس والدراسة. كما أرجو أن تخبرني إذا أردت أن تسافر إلى القاهرة في اجازة نصف السنة فلعلني أقوم بزيارة مصر خلال السنة القادمة. سلامي إلى كل الأصدقاء عندكم.

مارتا

حول صاحبة الرسالة وموضوعها

مارتا مندى صاحبة الرسالة أستاذة بريطانية متخصصة في الأنثروبولوجيا لها دراسات عن المجتمع اليمني من بينها رسالة دكتوراه. وكانت تعمل آنذاك بجامعة إربد بالأردن. وجاءت رسالتها لي في إطار تبادل الرأي بين المتخصصين في الدراسات الاجتماعية حول اليمن، وأغلبيتهم من الأوروبيين والأمريكيين. وغالباً ما كنا نتقابل في مؤتمرات حول اليمن سواء في اليمن أو في بلاد أوروبية. وهي تعرض في هذه الرسالة وجهة نظرها حول ما جاء في بعض الدراسات التي قمت بإعدادها عن المجتمع اليمني. وفي هذا السياق ناقشت بعض المفاهيم التي طرحتها في تلك الدراسات مثل مفهوم "الاقطاعية القبلية" الذي ترى أنني استخدمته بدلاً من مفهوم كارل ماركس عن "نمط الإنتاج الآسيوي".

••

الرسالة الخامسة
من الدكتور مارتا مندى (الرسالة باللغة العربية)
مرسلة من إربد في الأردن

العنوان في لندن

٢٤ / ٥ / ٨٤

Quilter Street ٦٢

London E2785

عزيزى أحمد

وصلتني رسالتك الأخيرة من صنعاء أعتذر لك كذلك عن تأخيرى فى الكتابة، وكنت أفكر فى مراسلتك من زمان، فالآن استغل "فرصة" مراقبة امتحان للكتابة إليك، وأرجو ألا تؤاخذنى للركود الفكرى الناتج عن عملية تصحيح الامتحانات والذى ينعكس بالتأكيد على مظهر هذه الرسالة ومضمونها.

أخبرتني بأنك قد بدأت بمطالعة أطروحتى وأخجل من تصورك وأنت تقرأ بعض الأجزاء فى الأطروحة! وأتمنى أنك ستأخذ بعين الاعتبار أنها كتبت فى فترة معينة، أى أنها تعكس أفكارى وظروفى فى فترة معينة.. وقد سألت عن الاستشهاد بها، فمبدئياً لا مانع على شرط أنك توضح لى الأجزاء المرغوب الاستشهاد بها وذلك حتى أوافق خطياً على الاستشهاد. بفقرات معينة. وسأكلفك هذه الكلفة ليس لأننى أعطى قيمة كبيرة للأطروحة بل لأننى ما زلت أحاول أن أعيد صياغتها قبل عرضها من جديد للناشر. وأتمنى أننى سأفزع لهذا العمل خلال أشهر العطلة الصيفية. ويتطلب تحضير النص تأليف فصاين جديدين وتلخيص بعض الفصول الحالية (خاصة ١ و ٢ و ٣) وتعديل أجزاء أخرى. ولذلك فسأفزع بأية أفكار حول الموضوع قد تطرأ على بالك.

أما بالنسبة إلى أخبارنا فرتشارد رجع معى إلى الأردن فى شهر فبراير. وبالرغم من الصعوبة التى وجدها فى بادئ الأمر - والناتجة عن ابتعاده عن كل أدواره المعتادة وعن دوره المبهم هنا "كزوج الدكتورة" فبالترديد قد تعود على الحياة هنا وكذلك على حياة الدراسة والتأليف. وينبسط الآن بالعمل المستمر فى أطروحتة. وقد تقدم تقدماً ملحوظاً باللغة العربية. أما الظروف هنا فإنه ليس من الغريب أنه احتاج إلى وقت حتى تعود على الجو المحلى - وخاصة بعد فترة فى الهند - لأن تخلف الطبقات "النفسية" الجديدة (وقيما المتمثلة فى مثل هذه المؤسسة) وجو الخلق، ممنوع الجنون والأحلام.

أما بالنسبة إلى العطلة الصيفية فلا بد أن أتفرغ للعمل في تحضير الأطروحة - أردت ذلك أم لا ولكن أتمنى أن أزور اليمن والقاهرة خلال العطلة كذلك. ورتشارد في حاجة للعودة إلى لندن في منتصف الشهر المقبل وذلك للتأكد من بعض الاستشهادات الواقعة في مقال مطلوب للنشر في مجلة هندية. وبناء على رغبته فقد حجزنا للسفر إلى لندن من الشام يوم ١٦ / ٦. فلا أدري متى أستطيع أن أزور صنعاء هذا الصيف: لو بداية الشهر المقبل فهو رمضان ولو أجلته إلى أواخر الصيف (بداية شهر ٩) فأخشى ألا يتحقق نتيجة لاندماجى / لارتباطى بالعمل في الأطروحة - الكتاب... وأريد كذلك أن أزور بعض الأصدقاء في رام الله وبيرزيت في الشهر المقبل.

فما هي مشاريعك للعطلة الصيفية؟ هل تستطيع أن تزورنا في لندن هذه السنة؟ نتمنى زيارتك. ومتى ستكون في القاهرة وما مشاريعك للسنة المقبلة؟؟ أما أنا فلا أعرف حتى الآن إذا كنت سأبقى أم لا في إربد السنة الجاية.

الصديقة المخلصة

مارتا

تعليق حول الرسالة

من الأمور التي تلفت الانتباه في هذه الرسالة الحديث عن جانب من أوضاع بعض المجتمعات العربية حيث "جو الخنق: ممنوع الجنون والأحلام".

••

الرسالة السادسة.

من الدكتور أبوبكر السقاف

صنعاء في ٢ سبتمبر ١٩٨٥

أخي أحمد القصير

تحية طيبة

الوضع في عدن سينفجر في أي لحظة.. خلال حضوري حفل غداء في البريقة بعدن حضره معظم أعضاء المكتب السياسى فهمت أيضا أن الصدام قادم.. قال لى على عنتر أن على ناصر سيدمر كل شئ. كل طرف استعد للمواجهة. مطلوب التدخل العاجل من خالد محي الدين لمنع كارثة.

تحياتي

أخوك أبوبكر

يعتبر أبوبكر السقاف أبرز مفكر يمني. وأوضحنا من قبل أنه من دعاة تحديث اليمن وبناء "يمن ديمقراطي موحد" على أساس مبدأ المواطنة المتساوية. وقد أسهم مع طلائع الحركة الوطنية في اليمن في صياغة ثقافة اليمن الحديثة. وكان ضمن الرعيل الأول للطلاب اليمنيين في مصر الذين انضموا إلى منظمة "الحركة الديمقراطية للتححر الوطني" الشهيرة باسم "حدثو" في مصر في خمسينات القرن العشرين.

حمل هذه الرسالة الصديق الشاعر محمود توفيق سكرتير اللجنة المصرية للتضامن الأسوي الأفريقي حيث كان في زيارة إلى صنعاء. وكانت الرسالة في مظهر مغلق يحمل اسمي ورقم تليفوني بالقاهرة. وقد أبلغت مضمون الرسالة إلى خالد محي الدين عن طريق رفعت السعيد بحزب التجمع. وبعد ذلك بعدة أسابيع انعقد المؤتمر الثالث للحزب الاشتراكي اليمني في ١٦ أكتوبر ١٩٨٥. وكانت نتيجته استمرار على ناصر في موقع الرئاسة بينما حصلت المجموعة التي كانت حول عبدالفتاح اسماعيل رئيس اليمن الجنوبي سابقا على أغلبية المقاعد في المكتب السياسي. وبعد ذلك المؤتمر أعلن على ناصر أن كل شيء في اليمن الجنوبي على ما يرام.

غير أنه سرعان ما وقعت الكارثة باندلاع أحداث ١٣ يناير ١٩٨٦ الدامية في عدن. وقد بدأت تلك الأحداث بمذبحة قام بها على ناصر اغتيال خلالها أغلبية أعضاء المكتب السياسي للحزب في قاعة الاجتماعات أثناء استعدادهم للاجتماع. وكان على عنتر عضو المكتب السياسي والمشار إليه في رسالة أبوبكر السقاف هو أول الذين تم إطلاق الرصاص عليهم واغتيلهم.

وأعلن على ناصر فور تلك المذبحة في وسائل الإعلام أنه تم إعدامهم بعد محاولة انقلاب قاموا بها. وكان بين الأسماء التي أعلن على ناصر محاكمتهم وإعدامهم على سالم البيض بينما كان سالم البيض قد نجا من المذبحة وأصبح رئيسا لليمن الجنوبي بعد هزيمة على ناصر وأنصاره في تلك الأحداث. وقد فقد اليمن خلال تلك الأحداث معظم قاداته والألاف من كوادره وأبنائه. ولا زال يعاني من آثار ذلك حتى الآن.

ولم تكن تلك هي الكارثة الوحيدة التي عانى منها اليمن. فقد سبقتها كارثة كبرى ولحققتها أيضا كارثة كبرى أخرى. وقد أثرت تلك الكوارث بالسلب على مسيرة اليمن الوطنية. وخسر اليمن خلال تلك الكوارث عددا من خيرة قاداته وكوادره. وقد انطلقت الكارثة الأولى بانقلاب ٥ نوفمبر ١٩٦٧ ضد الرئيس السلال بعد هزيمة مصر في حرب يونيو من ذلك العام. وهو الانقلاب الذي جاء بالقاضي عبد الرحمن الإرياني رئيسا

لمجلس الرئاسة ومحسن العيني رئيسا لمجلس الوزراء.

وقد أيقظ ذلك الحكم برئاسة الإرياني قوى الثورة المضادة في اليمن الشمالي، وفتح الباب لتصاعد النفوذ القبلي ولعملية التداخل بين الدولة والقبيلة. وفي ظل ذلك النظام تم قتل وإبادة الكثير من الكوادر الوطنية بما في ذلك قائد أركان الجيش. وتمت عمليات القتل والإبادة بالاستعانة بقوات قبلية بعد تزويدها بالسلاح الذي جاء من الاتحاد السوفيتي بدلا من تسليمه للجيش. كما تم استخدام تلك القوات القبيلة لتدمير بعض مؤسسات الجيش الوطني الوليد الحديثة. ولا تزال تبعات ذلك الانقلاب فاعلة حتى الآن.

وتمثل الحدث المفجع الثالث في الحرب الأهلية التي اندلعت في اليمن عام ١٩٩٤. وقد قطعت تلك الحرب الطريق على نتائج الحوار بين كافة القوى الذي أسفر عن "وثيقة العهد والاتفاق" الخاصة ببناء مجتمع مدني حديث قائم على مبدأ "المواطنة المتساوية". وقد أضعفت تلك الأحداث قوى التقدم في اليمن، وأدت إلى فقدان العدد الكبير من أبرز الكوادر والقيادات الوطنية اليمنية.

xx

الرسالة السابعة

من الدكتور مصطفى صفوان

أستاذ التحليل النفسي البنيوي بفرنسا

الخميس ١٦ / ٤ / ٨٧

عزيزي الأستاذ القصير

نسيت نسيانا تاما - كما يحدث دائما كلما سبقت الرغبة المذاكرة - أن عندي اليوم درساً يبدأ الساعة الثانية عشر والنصف ولا بد لي من الذهاب إليه ولو للاعتذار. سأعود بين الواحدة والنصف أو الواحدة وأربعين دقيقة على أكثر تقدير وأكون سعيدا لو وجدتكم بالقهوة المزدحمة الموجودة على ناصية الشارع والتي بها مكتب لبيع السجائر. فإذا لم يتسن لك ذلك فأرجو أن تتصل بي بعد الظهر لنتفق على موعد آخر.

مع شكري سلفا،

مصطفى صفوان

حول صاحب الرسالة

مصطفى صفوان هو الأستاذ الشهير في التحليل النفسي البنيوي وصاحب المكانة العالمية في هذا المجال. وكان تلميذا وزميلا لجاك لاكان عالم التحليل النفسي الفرنسي. وهو يعمل بالتدريس والتحليل النفسي في باريس منذ خمسينات القرن العشرين. كما أنه ابن الشيخ صفوان أبو الفتح أحد زعماء الحزب الشيوعي المصري عام ١٩٢٤.

وقد قام بترجمة عدة كتب هامة من بينها كتاب فرويد "تفسير الأحلام" وبعض مؤلفات هيجل مثل "نقد العقل" و"فينومنولوجيا الفكر". كما ترجم مؤلف لابواسييه "العبودية المختارة". وقام أيضا بترجمة مسرحية "عطيل" لشكسبير باللهجة العامية. كما كتب بالعامية أيضا مجموعة مقالات "الكتابة والسلطة" التي صدرت في كتاب عام ٢٠٠١ عن جمعية علم النفس الإكلينيكي بمصر.

ومن مؤلفاته أيضا "ماذا العرب غير أحرار" و"الفكر أو الموت". وقد صدر الكتاب الأول بالفرنسية والانجليزية. كما تم أخيرا ترجمة الكتاب الثاني إلى اللغة العربية. ويعتبر موضوع اللغة من المحاور الرئيسية في فكر مصطفى صفوان. وعلى سبيل المثال يقول في المقدمة التي وضعها عام ١٩٧٢ لترجمة كتاب هيجل "فينومنولوجيا الفكر":

"أن التفكير لا يتغير دون اللغة وأن هذا الكتاب خاتمة الفلسفة المبتدئة بقدماء اليونان وفاتحة الفكر الحديث، فترجمته لا تتم - بغير اكتشاف طاقات جديدة في لغة الضاد (هي اليوم ألزم لنا من طاقات البتروں) مع بقائها عربية بينة، بعد أن صيرها معظم كتابها الحاضرين إلى عجمة أظنهم يرون فيها علامة من علائم الثقافة أو الحداثة".

••

الرسالة الثامنة

من الضنان جورج بهجورى

٢١ أبريل ٩٠

أخي العزيز أحمد القصير

تأخرت في هذه الرسالة بسبب زحام الإبداع في رأسي.. فعذرا
على أن نلتقى مع محبتي

أخوك -

جورج بهجورى

حول الرسالة والمقال المرفق بها

أرفق الفنان البهجورى بالرسالة صورة لمقال له بعنوان "إحسان عبدالقدوس.. والولد الرسام.. الباشورش"، وتم نشر هذا المقال عقب وفاة إحسان عبدالقدوس الروائى والكاتب الشهير ورئيس تحرير مجلة روزاليوسف.

تبدأ الرسالة بالتاريخ. وقد رسم البهجورى أسفل التاريخ صورة كاريكاتيرية لى، كما رسم كاريكاتيرا لنفسه بجانب توقيعه فى نهاية الرسالة. وكان جورج بهجورى يقيم آنذاك منذ فترة فى باريس عندما ذهبت للإقامة هناك بدءا من عام ١٩٨٨. وكنا نتقابل ونتبادل الرسائل بالبريد. وفى هذا الإطار كانت هذه الرسالة. ويتحدث المقال المرفق بالرسالة عن ذكريات عمل البهجورى بمجلة روزاليوسف وعن رئيس تحريرها إحسان عبدالقدوس وكبار الرسامين الذين عملوا فى المجلة من أمثال إيهاب واليلى وبهجت وحجازى وصالح جاهين ورجائى. ومن بين ذكرياته التى جاءت فى المقال قيام الفنان عبدالغنى أبوالعينين فى خمسينات القرن العشرين بتقديم جورج البهجورى التميز فى كلية الفنون الجميلة آنذاك إلى إحسان عبدالقدوس لكى يرسم غلاف روزاليوسف قائلا له: "ده ولد رسام لسه فى الكلية بس ييجى منه".

وجاء رد إحسان ليقول: "أنت مجنون يا أبوالعينين. تلميذ فى كلية الفنون تخليه يرسم غلاف روزاليوسف". لكنهم سمحوا للبهجورى برسم الغلاف. وكان عن مشروع الرئيس الأمريكى أيزنهاور لملء الفراغ فى الشرق الأوسط. وأعجب به إحسان عبدالقدوس وأحمد بهاء الدين.

من بين الأمور التى قالها البهجورى فى المقال عن إحسان عبدالقدوس "أتذكر غيابه ذات صباح وقد حل على مكاتب المجلة ضمت رهيب... اعتقلوا رئيس التحرير بسبب حرية الرأى.. وعندما اعتقل فتحى خليل وصالح حافظ ويوسف إدريس وزهدى وحداد وكلهم كانوا يكتبون فى روزاليوسف كان له تعبير لطيف: وحشونا الشيوعيين".

إن ما جاء فى هذا المقال يعكس المناخ السياسى والفكرى والتأثيرات الذى بدأ فى ظلها عمل جورج بهجورى فى روزاليوسف. كما يوضح أنه لقى التشجيع الفنى من جانب اليسار متمثلا فى عبدالغنى أبوالعينين الذى قدمه إلى إحسان عبدالقدوس وجعله يرسم غلاف مجلة هامة مثل روزاليوسف مع أنه كان لا يزال تلميذا فى كلية الفنون.

الرسالة التاسعة
من الروائي صنع الله إبراهيم
(مرسلة إلى باريس)
القاهرة في ٢٢ - ١٠ - ١٩٩٢

عزيزى الدكتور أحمد القصير

كنت أتوقع أن التقى بك فى معرض الكتاب. لكنك لم تظهر. الوحيد الذى ظهر هو سيف.. هل تعرفه؟
أنا فى أشد الحاجة إلى كتاب مذكرات أميرة الذى أعطيته لك.. فهل هو معك أم فى مصر الجديدة؟ وهل يمكن أن أتصل بأولادك للبحث عنه. فقط أذكر لى أين.
كما أنا فى حاجة إلى أى معلومات موثقة عن الجبهة الشعبية لتحرير ظفار.. لو كان لديك أرجو أن تحتفظ بها (سمعت أيضا عن عدد من مجلة الجزيرة العربية به تقرير آخر مؤتمر لهم. العدد صدر هذا الشهر أو الشهر الماضى) وبهذه المجلة لحين قدومى... فسوف أقوم بتدريس كورس فى الأدب العربى لمدة شهرين فى جامعة بوردو. والمفترض أن يتم هذا فى شهرى مارس وأبريل. وسوف أتوقف فى باريس ليلتين وأنا فى طريقى إلى بوردو (ولا أعرف بعد أين.. هل عندك مكان؟). وبعد ذلك سأفعل المثل أى أتوقف أسبوعا مثلا عند عودتى أى فى الأسبوع الأول من مايو. تحياتى إلى ثائرة. وأرجو أن تكونا فى أحسن حال.

صنع الله

تعليق حول الرسالة

الرسالة مرسلة من الروائي صنع الله من القاهرة إلى باريس حيث كنت أقيم آنذاك بشكل مؤقت. وكان الصديق صنع الله وقت كتابة الرسالة يقوم بالتحضير لتأليف رواية "وردة" التى تناولت ثورة ظفار فى عمان. وهى الرواية التى صدرت عام ٢٠٠٠، أى بعد حوالى ثماني سنوات من تاريخ تلك الرسالة. وكان ذلك الأمر وراء سؤاله لى فى رسالته عن كتاب "مذكرات أميرة" وهى عمالية الأصل، والكتاب باللغة الانجليزية. كما كانت وثائق ثورة ظفار التى سأل عنها فى هذه الرسالة من المواد التى استعان بها صنع الله فى تأليف روايته.

• •

من أمة العليم السوسوة
نائب وزير الإعلام في اليمن
عزيزتي ثائرة
الأخ الدكتور أحمد القصير

كل عام وأنتمما حقيقة ساطعة تزداد توهجا وبعد.
إليك بعض ما طلبتكم، وسأوافيكم تباعا بالبقية عسى أن تفيدكم.
أفتقد جمال باريس .. وكل مرة أغادرها أشعر بأنها موعد آخر للقاء قادم - قد أراكما
فيه.

مع فيض شكرى لضيافتكما،

أمة العليم
٩٢/١٢/٢٧

تعليق:

الرسالة على بطاقة بريدية مرسلة من اليمن إلى باريس. وصاحبة الرسالة هي أمة العليم السوسوة، وكانت عضوا بالأمانة العامة للمؤتمر الشعبي العام، وهو الحزب الحاكم في اليمن. كما كانت آنذاك نائبا لوزير الإعلام. وأصبحت في فترة لاحقة وزيرا لحقوق الإنسان. وهي تعمل الآن بالبرنامج الإنمائي للأمم المتحدة في نيويورك. وثائرة هي زوجتي د. ثائرة شعلان. وكانت آنذاك تقوم بإعداد رسالة دكتوراه بجامعة نافثير بباريس عن "التداخل بين مفهومى الفئة والطبقة في المجتمع اليمني". والأشياء التي أرسلتها أمة العليم والمشار إليها في رسالتها هي القوانين التي صدرت بعد وحدة اليمن مثل قانون الأحوال الشخصية الذي ألغى مبدأ المساواة في العلاقة الزوجية الذي كان سائدا في اليمن الجنوبي قبل الوحدة. وكان بين المواد المرسلة أيضا وثائق حزب المؤتمر الشعبي العام الذي تنتمي إليه علاوة على بيانات إحصائية عن اليمن.

والى لقاء آخر مع مجموعة رسائل أخرى ■

قصيدة النشر في مصر: أفق مفتوح

عبد الحليم

الجديد وحده يرج الوعى بهذه الجملة القصيرة يؤكد «رولان بارت، على إحدى جماليات الكتابة الجديدة التي تتخلى عن معايير الشكل لتبحث عن جماليات اللحظة، فليس الجديد موضة، بل هو قيمة، أساس كل نقد.

وهنا تمتلك تلك الكتابة إحدى خواصها - ذات الطبيعة التمردية - وهي قابلية الهروب إلى الأمام، بحثاً عن جوهر الفن وسط فوضى الواقع وتحولاته العاصفة وكتابة - كهذه - أحوج ما تكون إلى الاتكاء على المشهدية وثقافة الصورة بدلاً عن اللغة التقليدية، التي تحولت بفعل الاجترار والتكرار إلى لغة سلطوية تمارس سطوتها على النص الأدبي بشكل خاص وعلى الفعل الثقافي بشكل عام ويعرف «بارت، هذه اللغة بأنها، هي التي تنشأ وتنتشر تحت حماية السلطة، وهي قانونياً لغة تكرار، وكل المؤسسات الرسمية للغة هي آلات اجترارية هالدرسة والرياضة والدعاية والعمل الجماهيري والأغنية والإعلام تعبر كلها وعلى الدوام عن البنية نفسها، عن المعنى ذاته، وأحياناً عن الكلمات ذاتها: إن تقوالب، التعبير هو واقع سياسي، وهو الصورة العظمى للأيديولوجية (١).

ومن هنا يمكننا أن نؤكد أن قصيدة النشر واحدة من الحركات الفنية والتعبيرية المهمة في البحث عن لذة مغايرة للنص الأدبي، بما تحمله من افاق رحبة للكتابة، وحضر مستمر في بنية الهامش خروجاً على نمطية الخطاب الشعري، والتي تتعامل معه كمقول لا كخطاب لأن كلمة، خطاب، من دلالتها السلبية، وهي قصيدة ضد الثبات تؤمن - كثيراً - بجذوى الحركة، واللعب الحر في الفراغات المتعددة تحاور ويؤنس

الأشياء وتغوص في التفاصيل الدقيقة للأحداث بحثاً عن لمحة أو إشراقة معرفية أو صوفية، وهي في كل ذلك تصنع بلاغتها الخاصة، ربما من بلاغة اللحظة التي تعيشها، ومن شخصية الشعراء الذين يكتبونها.

فهي ليست قدراً محتوماً ينبني على تطور تاريخي ومعرفي، وإنما تستمد سلطتها من واقع افعتراضى تصنعه بنفسها، ومع ذلك هي ليست ضرباً في الفراغ، وإنما تمتلك شرعية وجودها من امتلاكها لقانونها التجريبي الخارج عن الإطار المتعارف عليها، مثلها في ذلك مثل حركات التمرد الكبرى في الفن، لذلك هي خارج إطار الذائقة العامة، ولا تعول كثيراً على البعد الجماهيري، رغم أنها من حيث المضمون هي الأقرب والأكثر تعبيراً عن الهامش الجماهيري، لكن عمليات الاقصاء المستمرة للأشكال التجريبية في الفن - عادة في المجتمعات السلطوية - تحصر هذه الأشكال في حيز الهامش، وهذا ما نراه ليس فقط في قصيدة النثر عندنا وإنما في أشكال فنية متعددة كالمرح المستقل والفن التشكيلي والموسيقى الجديدة وغيرها، في حين نرى في الغرب خاصة في دول أمريكا اللاتينية صعود مستمر للأشكال التجريبية في المسرح - على سبيل المثال مثال «مسرح المجهولين» الذي أسسه أو جيسبوتوبوال، في البرازيل، والذي بدأ ينشر تجربته في كثير من دول العالم الثالث، حتى الولايات المتحدة الأمريكية هناك «مسرح الشارع»، وفي الشعر ظهرت الجماعات الشعرية الرافضة للقمع السياسي والقمع اللغوي التقليدي أيضاً مثل «جماعة شعراء الرفض» بقيادة الشاعر آلن جنسبرج.

وهذه الجماعات تجد أرضاً خصبة وتفاعلاً واضحاً من المجتمع المدني الرفض لسياسات الإمبريالية التي أفقدت الإنسان هويته الإنسانية.

والغريب بل المؤسف حقاً أننا مازلنا نبحث عن شرعية لوجود قصيدة النثر، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على معرفة ناقصة بالأمور تصل إلى حد التخلف، لأن هذه القضية قد حسمت في أوروبا منذ قرنين من الزمن، ومع ذلك فإن نقادنا ولجنة الشعر، عندنا ما زالوا يعشقون ارتداء أزياء المحاربين القدامى.

ففي عام ١٨٥٧ نشر «شارل بودلير» ديوانه «أزهار الشر» - في العاصمة الفرنسية باريس وهو أول ديوان شعري مكتمل يضم قصائد نثرية، ربما فتحت عليه نيران التقليديين لكنه وجد أيضاً من يدافعون عن تجربته الوليدة التي أسهمت - بشكل فعلي - في تغيير نظرة العالم للشعر، ربما انزعج «بودلير» من شدة العواصف التي حاولت النيل من مشروعه الشعري، وربما أيضاً جلس حزيناً من كلام أحد النقاد ويدعى «بانفيل» في صحيفة «لوبولفار» في عددها الصادر في أغسطس عام ١٨٦٢ ويوجه فيه سهامه السامة

إلى بودلير ورفاقه قائلًا: «ماذا عساكم أن تكونوا من غير الشعر ومن غير الإيقاع والقافية، ومن غير هذه الفتن المادية جداً التي تضمن لكم قبل كل شيء تواطؤ حواسنا». لكن بودلير مضى في طريقه مغامراً لا يأبه بشيء إلا ما يطرحه نصه الشعري من مغامرة وتجريب، وهذا ما جعل ناقدًا فرنسيًا معاصراً هو «ميشيل ساندرا» يقول عنه «هل بوسعنا التأكيد على أن النثر المنشود والذي يتعارض مع الأطر البلاغية والعناصر الإيقاعية للأسلاف الغنائيين العظام هو الذي استخدمه بودلير في نصوصه؟ أجل. ولكن ليس في مجموعة النصوص بل بالنسبة إلى ما يقارب العشرة منها، وبوسعنا التأكيد على أنها كتبت بنثر شعري وموسيقى أجاد في نقل وسائل القصيدة الغنائية إلى النثر» (٢).

ورغم أن «أزهار الشر» يعد طليعة حركة شعرية عالمية إلا أن «ساندرا» يؤكد أنه سبقته تجارب متفرقة من خلال قصائد لشعراء سابقين لبودلير أمثال «أوزيوس بيترتان» (١٨٠٧ - ١٨٤١) خاصة في ديوانه «كاسبار الليل»، والشاعر «الفونس راب وكزافييه فورنريه» حيث اقترح هذان الكاتبان - على حد تعبير «ميشيل ساندرا» تجارب أخرى لقصيدة النثر، إذ كتب راب (١٧٨٦ - ١٨٢٩) نصوصاً تأملية وأفكار نابغة من ألم الوجود. وهو يحدد اتجاهها لقصيدة النثر ستكون له صلات مع شكل القول المأثور وشكل الخطاب الأخلاقي أو الفلسفي المضغوط في أجزاء أما فورنريه (١٨٠٩ - ١٨٨٤) فقد ألفا حكايات ذات مغزى أخلاقي عن الزمن وقد خلق جواً شعرياً بالتباينات كما لو أن قصيدة النثر لا تستدعي الشعر إلا لتشير إليه بسخرية (٣) وفي مصر كانت معركة قصيدة النثر - في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين أو ما سمي وقتها «الشعر المنثور» قرينة حركة فكرية بداية من ديوان «بولو تولاند» «لويس عوض» وهو ديوان شكلي على كل حال - لا يمتلك من مقومات الشعرية إلا المحاولة فهو عبارة عن بنية لغوية جافة حاول فيها «د. لويس عوض» تقاليد الأشكال الشعرية الأوربية - مع الفارق - فجاء الديوان خالياً من أي روح شعرية لكنه مع ذلك أحد البدايات التي لا يمكن إغفالها في هذا المجال، ثم كانت تجربة «حسين عفيف» في الشعر المنثور والتي امتدت لأكثر من ثلاثين عاماً، أنتج خلالها أكثر من عشرة دواوين ذات طبيعة رومانسية حاملة، تعتمد كثيراً على تيمة الوصف والإتكاء على المتخيل، ولم تخل هذه الدواوين من أسر البلاغة القديمة التي تعددت بأشكالها داخل بنية النصوص كالجناس والكناية والتشبيه، وهي أدوات كانت تناسب الحالة التي كان يكتب من خلالها «حسين عفيف».

ولم تمثل تجربته - رغم أهميتها - إنتقالة حقيقية نحو تجربة قصيدة النثر، وإن كانت هناك تجربة مهمة لم يقدر لها أن ترى الوجود إلا مؤخراً - وهي تجربة الشاعر

محمد منير رمزي في الإسكندرية، والذي كتب قصيدة النشر في الأربعينيات متأثراً بالحركة السورية، في ذلك الوقت، إلا أن رمزي مات منتحراً وهو في ريعان شبابه - وقد جمع الروائي إدوار الخراط أشعاره لتصدر في كتاب عن دار شرقيات عام ١٩٩٦ .

وربما لو ظهرت هذه الأشعار - في وقتها - رغم أنها كانت تحمل طابع البدايات لتغيرت - قليلاً - خريطة قصيدة النشر في مصر إذ أن هذه التجربة كانت أسبق من تجربة مجلة شعر اللبنانية والتي صدرت في منتصف الخمسينيات وظهرت على صفحاتها لأول مرة أشعار أنسي الحاج، ومحمد الماغوط، وأدونيس، وشوقي أبو شقرة، وغيرهم.

وإن كانت لهذه المجلة - رغم اختلافنا مع بعض ما ذهبت إليه - قد فتحت الباب على مصراعيه للتجريب في بنية النص الشعري على اختلاف التوجهات الفكرية والشعرية للشعراء الذين بدأ نجمهم يسطع من خلالها، ومنهم كذلك زواد الشعر الحر أمثال نازك الملائكة ويدر شاعر السياب وسعدى يوسف وعبد الوهاب البياتي.

فإذا كانت مجلة الآداب، البيروتية قد لعبت دوراً مهماً في تركيز الضوء على تجربة الشعر الحر خاصة في نشرها للقصائد الأولى لصالح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، والمقالات رجاء النقاش ويدر الديب في هذا الإطار، فإن مجلة شعر، قد لعبت دوراً موازياً للترويج لخطاب شعري مغاير.

وإن كانت مجلة الآداب، قد اعتمدت على المقالات النقدية، فإن مجلة شعر، ظهر على صفحاتها لأول مرة ما سمي بـ «البيان الشعري».

وقد كان للاتجاهين تأثير واضح على شعراء السبعينيات في مصر، رغم وجود تمرد واضح على ما طرحه الاتجاهان عند هؤلاء الشعراء حيث اعتمدوا على فكرة الرفض والثورة على مستوى الكتابة والرؤية ربما لطبيعة اللحظة التي خرجوا منها، وعلى حد تعبير حلمي سالم، فإن مصطلح جيل السبعينيات نبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قالب الواقع الاجتماعي السياسي الثقافي المصري في أواخر الستينيات وكل السبعينيات مشكلين موقفاً ورؤية على أرضية الرفض الاجتماعي والفكري للواقع من زاوية الفكر النقدي بتنوعاته المختلفة، (٤).

وعلى حد تعبير د. سعيد توفيق فإن شعراء السبعينيات قد أطلقوا على أنفسهم هذا الاسم محاولين بذلك التأكيد على الاختلاف عن كل ما سبقوهم لأسباب ودوافع لم تكن كلها فنية خالصة، وإنما أكثرها اجتماعية وسياسية، بوصفهم نتاجاً لواقع اجتماعي وسياسي محبط يرفض الاعتراف بهم ولا يلتفت إليهم ويرفضون هم دورهم الاعتراف به ويصرون على رفضه والتمرد عليه، (٥).

لكن هذا الجيل انشغل - كثيراً - بمستويين من التجريب في الخطاب الشعري

الحدائش هما الشكل والمضمون ، وهذا ربما ما جعل ناقداً - من أكثر المتابعين لشعراء السبعينيات - هو د. محمد عبدالمطلب يبرر لجوء السبعينيين لهذا الاتجاه بأن هذا الجيل قد عانى كثيراً من انكسار الحلم القومي والاجتماعي في ظروف بالغة الدرامة، وهو ما أتاح لها أن تحتل مساحة غير محدودة، بوصفها إفرازاً لهذه المرحلة المليئة بالاستلاب ، فكانت الشكلية أداة مستقبلية تحاول أن تعيد للكلمة بعض حقوقها المشروعة وتعيد للبناء الصوري أهميته كرد فعل على لهذا المأزق الحضاري، أي أن اللغة صارت بديلاً لواقع متهرئ يمكن أن يقود إلى عملية خروج إيجابي من دائرة الحصار السائد، (٦).

وربما قلل هذا التصور لدى شعراء تلك المرحلة من اتساع رقعة قصيدة النثر - والتي ظهرت في تجارب محدودة لدى شعرائها ، وقد تكون قصيدة. إشراقات، للشاعر على قنديل (١٩٥٣-١٩٥٧) هي أولى تجارب قصيدة النثر لدى أبناء هذا الجيل وقد كتبها عام ١٩٧٤ والتي يقول في مطلعها:

أشك في انتظام الليل والنهار، في علم الحساب والمنطق
في الميزان، في المرأة الحبلى

أشك في مخاطبي: لعله يسرق- خديعة لغاتي
في أحبائي، لعلهم تأمروا ضد نقمتي وشهوة السفر، لعلهم
الدفء الحاني الذي ينسني المجهولا
أشك في المجهول

في المقاهي: أتيليه الفنون في الفاكهة ورائحة الشواء
في الحديد الصلب والمطاوع.

في براءة الذنب من دم يوسف

في ملوحة البحار وجمال نهر النيل

وفي القطارات التي تأتي ولا تأتي. في حساب السنين

وقد وردت القصيدة بعد ذلك في ديوان كائنات على قنديل الطالعة. (٧) والذي صدر بعد وفاته بمقدمة للشاعر محمد عفيفي مطر، مع قصائد نثرية أخرى، وكانت قصائد قنديل - رغم رحيله المبكر علامة مضيئة في هذا الجيل، مما جعل عفيفي مطر يقول عنه في مقدمته للديوان، أقدمه قيمة شعرية متحولة مبتحمة ، تعلن البدء وتكرسه واحداً من طلائع الذين لا يخافون التجريب، ويتنكرون السهل والشائع والممسخ،

وتضئ ، هذه القيمة الشعرية مسار اكتمالها فى النهاية المفتوحة للاحتمال وتاريخ انجازها المتحرك فى المستقبل ، وهى إعلان للورثية من أصحاب الموهبة الشابة أن يجعلوها - بوضع اليد، وجوداً وموتاً - مساحة يبدأون منها مملكتهم وعناءهم الجماعى الذى ، إذ يبدعونه، وطناً ويمنحون الآخرين حق المواطنة الإنسانية الحققة. ثم جاءت - بعد ذلك - قصيدة «بقع دم على قنديل مريم» لحلمى سالم والتي نشرت فى ديوان «حبيبتي مزروعة فى دماء الأرض» عام ١٩٧٥ .

وقد سبق هذه التجارب تجرية مهمة فى بداية السبعينيات وهى صدور ديوان «الحدائق الطاغورية» لعزت عامر ويكاد يكون هذا الديوان هو أول ديوان كامل فى قصيدة النثر المصرية المعاصرة، وإن سبقته بعض القصائد التى نشرت فى منتصف الستينيات للشاعر فاروق خلف ، ومن قبله بقليل الشاعر إبراهيم شكر الله.



ورغم أن تجرية جيل السبعينيات، فى قصيدة النثر - فى ذلك الوقت - كانت أحد المراحل المهمة فى تطوير شكل هذه القصيدة، إلا أنها لم تنفصل عن الإطار العام لشعرية تلك المرحلة، حيث تسربت إليها، خصائص هذه الشعرية من الاتكاء على العنصر اللغوى والغموض أحياناً حيث كان يرى شعراء هذا الجيل أن الغموض هو أحد الوسائل فى التجريب الشعرى وهذا ما تؤكد إحدى افتتاحيات مجلة «إضاءة» ٧٧، ومنها هذا المقطع الدال على لسان محرريها:

«إن مجرد اختيار الشعر وسيلة للتعبير عن الحقيقة اختيار للحديث من وراء غلالة شفاقة لا تكاد الشخص من خلالها تبين إلا لمن يرى، ومن يريد أن ينفذ بعينه إلى ما وراء الغلالة، لكي يبصر ما لا يبصره الكسالى والقانعون بما هو واضح غليظ - ونحن لا نريد أن نلقى بقصائدينا فى هذا الوضوح الغليظ ، لأنها آنئذ ستكون خارج نطاق الفن الحقيقى».

وقد شكل بعض شعراء هذا الجيل مخلصاً لتلك الرؤية مثل الشاعر رفعت سلام حيث يعتمد على ما يمكن أن يسمى بـ «البناء النصي» ذى النبرة الكثيفة عبر تلاحق الصور التى تضرب فى أكثر من اتجاه محملة بذلك الغموض الشفيق التى تنفتح على دلالات مركبة عبر خطاب شعرى متعدد يجمع ما بين النثر والتفعيلة، ما بين الصورة والرمز ما بين الشكل الطباعى للنص ، والفضاء المتعدد للمعنى المتفجر من إيقاع اللغة مثل قوله فى أحد نصوص ديوانه «كأنها نهاية الأرض» (١١)

خاوياً إلا من الجراح أمضى خجولاً، مترعاً إلى حافتي
بالخاثرات، أحادث الهراء فى الليل القليل والكلاب

النابحة ، زادى الصمت ، سلاحى البصيرة الجارحة،
فمن يستحق شروى سوى القتل الضليل
أنا الندم النحيل ص ٢٨

•••

وممن يتمكنون بتيمة الغموض فى قصيدة النثر الشاعر محمد آدم نرى ذلك جلياً
فى دواوينه المختلفة مثل ، متاهة الجسد ، ونشيد آدم ، وأنا بهاء الجسد واكتتمالات
الدائرة، فيقول مثلاً فى قصيدة من هذا الديوان الأخير تحت عنوان ، هكذا والذي لا
اسم له (١٢).

شمة أسئلة تحرقنى
أموه على القوم بأسنة الكلام - وخضراء الدمن
وأرتعد من الهوى
حينما أفكر فى الموت
كيف احتفى من العدم بالمرأة
وأحتفى من المرأة بالعدم؟
أبس قفطان الليل والنهار
وأخرج شاهراً سيف الدعة على أرائك اللذة
وهى المرأة - تلوح لى - بنى النوم واليقظة
وهذا ما نراه أيضاً عن الشاعر أمجد ريان فى معظم دواوينه ومنها ديوان ،مرأة للآهة،
والذى يمزج فيه بين الغموض السبعينى والحركة الدائرية للغة، وبعض المشاهد
الواقعية، والتي تأتى - فى كثير من الأحيان - كنوع من التفسير لمقاطع شعرية سابقة
عليها مثل قوله فى قصيدة ،تحريض، (١٣)

أخالط النغم العذرى

وكالملاح التائه

أسأل البياض

ثم أفر فى مزيج السماوات

الأرضين

كل شئ ينهار

شماعة مصلوبة كالجهمجة على الجدار

تعلن الساعة منتصف الليل، أو

منتصف النهار

أوراق مليئة بالفراغ تداخلت،
والرفوف الشيخة تكاد أن تهوى
، فائلة تفوح بالعرق، كيلوت
متسح، أطباق مغطاة
بالنمل، ساعة حائط خربة، ثقاب
صامت، وعلبة تبغ فارغة.
قائمة بالمواعيد التي لن أفي بها

ص ٩، ص ١٠

إلا أن القصيدة تتخذ شكلاً أكثر رحابة عند بعض أبناء هذا الجيل أمثال فريد أو
سعدة وحلمى سالم، فنجد «أبو سعدة» يتخفف من وطأة اللغة، وينفتح بشعرته نحو
رؤى أكثر واقعة ولغة مقطرة تعتمد على السرد والحكاية، وهذا ما نراه في دواوينه
المختلفة ومنها «سماء على طلولة» و«طائر الكحول» و«معلقة شبص» حتى في دواوينه
التفعيلية السابقة على هذه الدواوين نجد «أبو سعدة» من أكثر شعراء هذا الجيل
اعتماداً على لغة صافية مشوبة برؤى صوفية عميقة، وقد امتد هذا البعد إلى دواوينه
النثرية بمستويات مختلفة، وهذا ما نراه بشكل أكثر وضوحاً في ديوانه «طائر الكحول»
حيث يقول في أحد مقاطعه: (١٤)

ما الذي يثقل غيمة خضراء

القتيلة أم الجنين

الذي مد رجلاً واحدة

وأبى الخروج

إنهم يهمهمون على الشاطئ

فتبتعد

لكنها تفشل في صد الغربان

التي تحملها من أطرافها الأربعة

وترتفع بها عالياً

ينحرف الصياد بزورقة

ويرفع سبابته

وحيداً

أمام الموت

وهذا أيضا ما نراه في دواوين حلمى سالم الأخيرة ومنها، مدائح جليلة المخ، والثناء على الضعف، والشاعر والشيخ، حيث تحمل القصيدة مستويات عدة من الكتابة فيتجاوز المجاز مع الصورة البحرية، والإيقاع مع فضاء النشر، وهذا النموذج نراه بوضوح في قصيدة، الوليمة، من ديوان، الشاء على الضعف، (١٥).

تأملت لنا قضى القلعة

بين شهرزاد والمعتقل

هل تقول شيئاً عن المستبدين؟

أم تقول شيئاً عن انسجام المقامات؟

ضم راقص أنثاه في رحمة المحب،

فقط مراد من السور هرباً من الوليمة

تلوى شهریار من وخزة العود

فقرات على جدرانها رسائل من محمود أمين العالم

ومحمود السعدنى،

وعندما أفاقت الكمنجة من ألف ليلة،

كان قاتلو وصفى التل

يشرحون لنا كيف دوى الرصاص؟ ص ٤٣

ولأن الحالة، داخل القصيدة قد تكون أكبر وأقوى وأكثر اتساعاً من اللغة فإن الشاعر يحاول دائماً أن يتمرد عليها، وقد وصف الشاعر عبد العزيز موافى هذه الحالة الكتابية، في قصيدة، الكتابة فوق الأوراق، من ديوانه، الكتابة فوق الجدران، قائلاً، (١٦).

لأننى أخلق القصيدة على صورتى

أحياناً

أشعر أن كلماتها تشبهنى،

وعندما أحرق بالمرآة أراها تفر

من طريق آخر..

وها أنا أتذكر:

- يا الله-

كثيراً ما تغادرني الكلمات
مثلما غادرتني الطفولة

...

ثم جاء ما اصطلح على تسميته بجيل التسعينيات ليقدّم رؤية مغايرة - وإن اتسمت البدايات لدى أبناء هذا الجيل بنوع من التوتر والقلق - وقد نتج عن هذا التوتر حالة من الانحياز إلى الذات، فتحوّلت الدواوين الأولى لكثير من الشعراء إلى فضفضات ذاتية ممثلة بمفردات العزلة، وصرخات متعددة تدعو لكسر التابو.

وهذا الملمح كان أحد الظواهر المهمة في الكتابة الجديدة - بشكل عام والشعر - بشكل خاص - حيث سادت - في النصف الأول من التسعينيات ما سمي بـ «شعرية الجسد»، وقد شهر ذلك جلياً في دواوين «ليكن، لهدى حسين، وشوارع الأبيض والأسود، لأحمد يمانى وجراسف الجهم، لأسامة الدناصورى، وفتاة وصبي في المقابر، لكريم عبد السلام، ودلا أحد يدخل معهم، لمحمد الحمامسى، وصمت قطنة متيلة، لفاطمة قنديل، والأسماء لا تليق بالأمكن، لعزى عبد الوهاب وتهب طقس الجسد إلى الرمن لعلاء خالد، وهذه الدواوين وغيرها تحمل في طياتها نصوصاً محملة برغبة كامنة في تحطيم التابوهات واجتراح قانون الأشياء والتمرد غير المحسوب، بحيث يكون الانطلاق - دائماً - من الذات الرافضة لكل المسميات، هذه الذات التي يغلفها إحساس دائم بالفقد والضياع وسط عالم ملئ بالكاذب والقسوة، وهنا تصبح القصيدة على خط المواجهة، وفي أفق الخطاب المضاد، وربما هذا ما عبر عنه كريم عبد السلام في قصيدة «أنا هنا يا حبيبتي، من ديوان فتاة وصبي في المدافن، حين قال:

نكتسب أعداء جديدين كل يوم،

في الشارع، في العمل وعلى سلال البيت

بعضهم يدوم معنا، وآخرون يظهرون أنيابهم

لبرهة ويختفون:

أعداء حقيقيون، يضمّون قبضاتهم ويكزّون على الأسنان:

ستحطم رؤوسكم

سنحطمها

ينتظرون أن نزفر أو نصطلم بالهواء الذي يحيط بهم

ورلا نملك تفسيراً

عندما يصاحقك أحدهم، فليس لأن الصداقة موجودة

وتعمل كالعداء، بل لأنه يحتاج هدنة ليبدأ أعداء

في مكان آخر ص ٦٦

وربما هذه الحالة من الالتباس أخذت كثيراً من التجارب إلى منطقة وجود تضع الآخر - عادة في منطقة الشك والتناقض ، وهذا - أيضاً - ما نراه في كثير من نصوص ديوان ، لا أحد يدخل معهم ، لحمد الحمامصي ، ومنه هذا المقطع الدال: (١٨)

سيجتمعون الليلة

لا حول لهم

في فم كل منهم

سكين

وقطعة من لحمك

دونما رغبة في البكاء

تلوح بالفرح..

يا أيها العشب

الآن تئن بالتعب ص ٣٧

وهذه الحالة أيضاً نجدها بكثافة في ديوان ، الذي مرّ من هنا ، لفارس خضر والذي يقول في قصيدة ، سيرة الأفاعي، (١٩)

أنا..

كنت بحاجة إلى هزيمة،

وبما أنها جاءت دون تخطيط مسبق

فمن حقّي أن أبحث عن سعادتي الخاصة،

عيونكم سكاكين مشرعة في وجهي

فلا تنظروا إلى هكذا،

يجرحني الزجاج وأنتم شظايا بشرية

أي فراغ ملوث يضم هذه الكائنات الخرية.

قدماي الآن

تتعثران في جثث مموهة،

وأنا أبحث عن سعادتي الخاصة

فأرفعوا ثوابيتكم في الهواء

ربما تدرك بمفردها

مكان المقبرة ص ١٥، ص ١٦

خصائص فنية

وبفعل التراكم الناتج عن تعدد التجارب تبلورت عدة خصائص لقصيدة النثر المصرية يمكن الإشارة إليها على عدة مستويات، فعلى المستوى اللغوى، تخففت اللغة من أناقتها التقليدية ذات الطبيعة الكلاسيكية لتقترب من اللغة العادية لكنها تستمد شرعيتها من الطاقة الشعورية التى تبثها فيها الذات الشاعرة. وهذه اللغة الجديدة للقصيدة هى التى يصفها د. محمد عبد المطلب قانلاً (٢٠): «لم يكن الصفاء اللغوى من بين همومها وشواغلها، فأصبحت (التداولية) بديلاً لهذا الصفاء، فعن طريقها تقترب من الواقع حتى تلتحم به، سواء فى ذلك الواقع الخاص أو الواقع العام، وهى فى هذا الاقتراب تسعى لرفع الحياتى إلى أفق المتعالى جمالياً، وقد تسبقه فى منطلقه الحياتية مع إدخاله السياق الذى يحفظ له بعده الجمالى، وفى هذا أو ذاك لا يكاد المتلقى يدرك هذه التداولية الحياتية، وإنما يدرك أنه فى مواجهة إبداع من طراز خاص يجمع بين (التداولي والصافي) على صعيد واحد».

أما الخاصية الثانية على المستوى اللغوى فهى انتقال اللغة الشعرية من لغة المجاز إلى حيز الصورة البصرية وهو ما تم الترويج له تحت مسمى التعبير عن العادية والمشهدية، فالصورة هنا ليست تركيبية لغوية منتجة للدلالة، إنما هى صورة حدائثية بامتياز تنحاز إلى الواقع المرئى ومفرداته اللحظية، ومن خلال هذا التشظى داخل بنية «المشهد البصرى»، ومن خلال الجزئيات المتناثرة، تتولد الحالة الشعرية.

وهذه الصورة البصرية - هى أيضاً- وليدة خبرة معرفية تستمد أفقها من شريانين أساسيين، الأول يكمن فى المكونات المعرفية بأنساقها المختلفة المكونة لثقافة الشاعر، والثانى يكمن فى قوة المشهد حيث تتلاطم الأحداث وتتعدد فى ظل الواقع / الما بعد حدائى حيث انهيار الأيديولوجيات الكبير، وسيادة ثقافة الاستهلاك وشراسة العولمة، وتذبذب النظريات، هذا التلاطم والتشيؤ بحاجة إلى عيون مفتوحة دائماً، وهنا تنزاح فكرة «التخييل» - قليلاً - لتترك المساحة الأكبر لتلك المشهدية الطافرة والهادرة بقسوة.



أما على مستوى الرؤية فإن قصيدة النثر الجديدة قد حققت طفرة جمالية جعلتها تتوافق مع «قوانين تطور الأدب، باعتبارها فناً يعبر عن المجتمع وهى بذلك تمثل تواصلاً حقيقياً للشكل لا انقطاعاً عنه، واعتقد أنها لن تكون الشكل الأخير، لكنها أحد المراحل المهمة فى تطور البنية الشعرية، والذى يعطيها هذه الشرعية هو انحيازها للحظة الآنية بما فيها من تحولات وأنكسارات وانهمامات وانتصارات أحياناً، وربما هذا

المنطلق الجمالى الذى تطرحه قصيدة النثر، هو ما يشير إليه د. عبد المنعم تليمة فى كتابه، مقدمة فى نظرية الأدب، (٢١) حيث يقول : «إن الخوالب فى الفن هى ثمرة مجتمعاتها ، وهى فى نفس الوقت ذات دلالة إنسانية عامة تمنحها الخلود والبقاء، وهى لا تصل إلى هذه الدلالة الإنسانية العامة إلا بقدر نجاحها فى صياغة ما هو (خاص) بمجتمعاتها ، ومهما يكن أمر تطور الواقع، فإن هذا التطور يحمل تراكم الخبرة الإنسانية معه».

بالإضافة إلى ذلك فإن القصيدة الجديدة تعتمد على لغة المفارقة، وكسر حاجز التوقع لدى القارئ، وتقوم - فى كثير من نصوصها - على ما يمكن أن أسميه بـ «تآزر الفنون» ، ففيها تقنيات من فنون مختلفة كالسرح والسينما والفن التشكيلى، أو بمعنى أدق ، هى قصيدة بصرية بامتياز.

أما أكثر استفادة لها بتأتى من فن السرد فكثير من شعراء هذا الجيل يعتمدون على «الحكاية الشعرية» ، مثل عزمى عبد الوهاب وعبد الحليم ونجاة على وإيمان مرسال وغادة نبيل وميلاد زكريا وزهرة يسرى.

تقول نجاة على فى قصيدة «مقصلة» من ديوان «حائط مشقوق» (٢٢) :

هؤلاء الملاحين / لم يعودوا صالحين / لشيء
سأرفعهم إلى المقصلة / ولن أتسامح مع أحد /
ولا حتى هذا الولد الذى يحمل صليبه / من أجل /
منذ خمسة أعوام ص ٢٥

ويقول عزمى عبد الوهاب فى قصيدة «حارس الفناء العجوز» (٢٣) ، من الديوان الذى يحمل نفس العنوان :

هو لا يشبهنى
إنه مجرد حارس فناء عجوز
وأنا لست صانع أقنعة
ولا أذكر أننى حلمت منذ عشرين عاماً،
ولم تظهر لى امرأة
تصطاد ، السحاب من السماء
أو ترعى حيوانات فى مزرعة نائية
كان الرجل الذى لا يشبهنى

يعالج ضعف البصر
بالنظر إلى أسفل
ويحمل فوق ظهره
مستنقعات قطعها وحيداً...

وتقول عادة نبيل في قصيدة الحديقة، من ديوانها، المترجمة بنفسها،
عيون الحارس
من النحاس الأخضر
عندما ينظر إلى الجسد
فوق بيت الزجاج
يفرح بالنبات العالي
السيدة تنظر إلى الإله
الذي منحها قنينة
يوم عيده
يومها ابتل
كل حصي الغابة
ونفدت قناني البللور
نفدت كذلك القناني
ذات الكروم المجسمة الألوان
وبيقت واحدة بنية
أخذتها

لكل تلك الخصائص وغيرها يمكننا أن نؤكد أن النص الشعري في إطار قصيدة النثر هو نفس طليعي مفارك شائك وشائق من خلال رؤية قادرة على التجاوز على مستوى الشكل والمضمون حيث انتقلت - كخطوة أولى - بالشعر من عصر الرمز والإشارة إلى عصر الصورة، قصيدة تنظر إلى المستقبل، قدر وعيها الكامل بالتراث الإنساني ■

الهوامش:

- (١) رولان بارت: لذة النص - ترجمة محمد خير البقاعي المشروع القومي للترجمة ١٩٩٨ .
- (٢) ميشيل ساندرا قراءة في قصيدة النثر - ترجمة د. زهير مجيد مغامس - إصدارات وزارة الثقافة - صنعاء - اليمن . ص ٦٦
- (٣) نفس المصدر (بتصرف) ص ٦٢
- (٤) حلمي سالم: شعراء السبعينيات في مصر، المرجع الاجتماعي والثقافي - مجلة الشعر العدد ٥٦ - أكتوبر ١٩٧٩ ص ٢٤ .
- (٥) د. سعيد توفيق: ماهية الشعر - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١ ص ٥
- (٦) د. محمد عبد المطلب : تقابلات الحداثة في شعر السبعينيات - الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٥ ص ١٣ .
- (٧) علي قنديل: كائنات علي قنديل الطالعة - دار مأمون للطباعة ١٩٧٦
- (١٠) إضاءة ٧٧ العدد الأول يوليو ١٩٩٧
- (١١) رفعت سلام " كأنها نهاية الأرض - مركز الحضارة العربية ٢٠٠٠
- (١٢) محمد آدم : أنا بهاء الجسد واكتمالات الدائرة - الدار للنشر والتوزيع - يوليو
- (١٣) أمجد ريان: مرآة للأهة - دار شعر ١٩٩١ .
- (١٤) فريد أبو سعدة : طائر الكحول - دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٨ .
- (١٥) حلمي سالم: أثناء على الضعف - مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات ٢٠٠٧ .
- (١٦) عبد العزيز موافى: الكتابة على الجدران - دار الدار ٢٠٠٨ .
- (١٧) كريم عبد السلام: فتاة وصبي في المدافن - دار الجديد - بيروت ١٩٩٩ .
- (١٨) محمد الحمامصي : لا أحد يدخل معهم - سلسلة نصوص ٩ يناير ١٩٩٦ .
- (١٩) فارس خضر : الذي مر من هنا - سلسلة كتابات جديدة - الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢ .
- (٢٠) د. محمد عبد المطلب : قصيدة النثر - دراسة - مجلة إضاءة ٧٧ - العدد ١٦ - يناير ١٩٩٩ .
- (٢١) د. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب - سلسلة كتابات نقدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة سبتمبر ١٩٩٧ .
- (٢٢) نجاة علي : حائط مشقوق - سلسلة كتابات جديدة ٢٠٠٥ .
- (٢٣) عزمي عبد الوهاب : حارس الفنار العجوز - دار للنشر والتوزيع - القاهرة ٢٠٠٨ .
- (٢٤) غادة نيسيل: المتريصة بنفسها - كتاب إضاءة ٧٧ - ٢٠٠١ .

ذاكرة الكتابة

علم النفس فى الفن والحياة

تأليف الدكتور: يوسف مراد

تقديم: توفيق حنا

صدر هذا الكتاب فى سلسلة «كتاب الهلال» (أكتوبر ١٩٦٦) .. وكان رئيس مجلس الإدارة - وقتذاك - هو أحمد بهاء الدين، وكان رئيس التحرير هو التلميذ الوفي محمود أمين العالم..

ونحن نقرأ على الغلاف الآخر للكتاب (١٧٧ صفحة من القطع الصغير) من كلمات التحرير: هذا الكتاب.

«حصيلة سنوات غنية بالبحث والدراسة الجادة فى مجال علم النفس ومجال الفنون. ومؤلفه الدكتور يوسف مراد أستاذ علم النفس السابق بجامعة القاهرة، من الرواد الأوائل للدراسات النفسية فى الوطن العربى كله له كثير من المؤلفات العلمية القيمة، ويرتبط اسمه باتجاه جديد فى علم النفس هو الاتجاه التكاملى، الذى ترك أعماق الأثر فى كثير من الدارسين والعلماء. والأدباء والنقاد العرب. والكتاب يعرض لدور علم النفس فى تفهم أسرار كثير من الاتجاهات الجديدة فى الفن التشكيلى الحديث مثل التكعيبية والتجريدية والتأثرية والتعبيرية والسيرالية، كما يعرض كذلك لبعض جوانب من الفن المسرحى، ويحلل الاتجاهات الجديدة فى علم النفس والعلاج النفسى عامة..»

والى كل هذا أضيف أن العالم الكبير صاحب أهم وأخطر عمل خدم علم النفس لعدة سنوات فى مصر فى العالم العربى كله... وأقصد مجلة «علم النفس» .. وكم أود أن يعاد

إصدار هذه المجلة القيمة.. أو على الأقل يعاد نشر الأعداد التي صدرت من هذه المجلة .. كما حدث مع صحيفة «الأستاذ» - التي كان يصدرها عبدالله النديم - عن إحدى دور النشر الأهلية التي توقفت منذ سنوات .. إن عودة هذه المجلة سوف ينشط الجو العلمي والفني في مصر وفي العالم العربي كله.

• • •

في مفتتح هذا الكتاب يحدثنا الدكتور يوسف مراد الذي سعدت أن أكون تلميذه في سنوات دراستي في قسم الفلسفة (كلية آداب جامعة فؤاد - القاهرة الآن) .. وأكاد أتمثله الآن وأنا أكتب هذه الكلمات أمامي وهو يحاضرنا في أسلوبه الهادئ المتزن المشوق في الحجرة التي تحمل رقم (١٢) ..

يحدثنا عن مذهبه في الحياة.. وكأنه يقدم لنا بطاقته الإنسانية.. يقول: «التجارب اليومية التي نعانيها تساهم في تكوين مذهبنا في الحياة، كما تساهم في تعديله وتطويره .. غير أن دلالة هذه التجارب ستختلف من شخص إلى آخر تبعاً لطباعه وما لديه من استعدادات فطرية، وأخيراً يلخص لنا مذهبه في هذه الكلمات: إن مذهبى في الحياة يقوم على أركان أربعة رئيسية هي: الصدق وحب الإنسانية والتزام الاعتدال بين نداء الماضي وأغراء المستقبل، وأخيراً ضرورة تجديد الاهتمام واستغلال أكبر قدر ممكن من امكانياتنا..»

والواقع أن يوسف مراد قد أعطانا المثل الحي للركن الأخير من مذهبه وهو ضرورة تجديد الاهتمام واستغلال أكبر قدر ممكن من امكانياتنا..

فقد كان عالماً رائداً في علم النفس وصاحب هذا الاتجاه التكاملى .. وهو بجانب هذا كله ناقد فنى وقد أثرى البرنامج الثانى بدراساته النقدية الفنية .. (ليت الإذاعة تفكر في إصدار هذه الأحاديث الفنية.. وغيرها من الأحاديث المهمة الأخرى مثل دراسات الدكتور حسين فوزى عن الموسيقى) .. وأخيراً عالج التصوير وله عدة لوحات .. هل يكفى عددها لإقامة معرض .. الرد عند ابنه الطبيب والفنان أيضاً .. ولعل هناك ألواناً أخرى من النشاط لا أعرفها .. بل أن هذا الكتاب الذى يجمع علم النفس والعلاج النفسى والفن المسرحى والفن التشكيلى يؤكد هذا الاستغلال لأكبر قدر من امكانياتنا .. بل أن حياة يوسف مراد وسلوكه واهتماماته نموذج حى لمذهبه التكاملى.. وهو يقول: «جوهر الحياة تجديد وإبداع وخلق، لا جمود وتكرار آلى .. جوهر الحياة صعود وتسام نحو النور، لا هبوط واستسلام لظلام المادة وقوانينها العاشمة..»

وتلمح أثر اتجاهه التكاملي وهو يقول:

«إن الاتجاه السائد اليوم نحو التخصص في دوائر المعرفة والعلم، بل التخصص داخل فرع واحد من فروع علم ما، يحجب عن نظرنا حقيقة مهمة جوهرية هي أن فروع المعرفة مهما تعددت وتنوعت يمكن ارجاعها إلى عدد قليل من الأصول أن لم يكن إلى أصل واحد، والعصارة الحيوية التي تتجمع في الجذور وتأخذ مجراها في الجذع هي التي تتوزع في جميع فروع شجرة المعرفة في أوراق كل فرع منها وثماره..»

• • •

ونلمس أعجاب وتقدير يوسف مراد - عالم النفس - لأستاذه فرويد وهو يحدثنا عن ريادة فرويد الشجاعة بل الجريئة في عالم النفس الإنسانية وهو يقول:

«في الثالث والعشرين من شهر سبتمبر سنة ١٩٣٩ توفي في لندن عن ثلاث وثمانين سنة أحد ضحايا الاضطهاد النازي في قبينا عاصمة النمسا .. سيدجموند فرويد، فقد هاءت الأقدار أن يرقد رقدته الأخيرة بالقرب من رفات نيوتن وداروين، فقد جمع الموت بين ثلاثة من عباقرة الإنسانية، نيوتن الذي وحد بجرأة تفكيره بين عوالم الكون أجمع وكشف عن نظام سير الأفلاك والكواكب في الفضاء غير المتناهي. وداروين الذي وصل بين الماضي السحيق والحاضر مرتبا الاجناس المتتالية، وفرويد الذي نفذ ببصره الحاد إلى أعماق النفس الإنسانية مكتشفا آخر قارة من القارات التي ظلت مجهولة .. عالم اللاشعور .. وأحدث هؤلاء الثلاثة أكبر صدمة أصابت كبرياء الإنسان وغروره.

ويؤكد لنا يوسف مراد عبقرية هذا الرائد العظيم: «إذا كان مقياس العبقرية القدرة على الاكتشاف فإن فرويد عبقرى لأنه كشف عالم اللاشعور، وفي ضوء هذا الكشف قدم لنا تفسيرا وأفيا مقنعا لأساطير القدماء والمعتقدات السحرية والأحلام والأمراض النفسية والجسمية، وعظمة هذا الكشف تتجلى في اخضاع غير المعقول والمتناقض للتفسير العقلي.

«وإذا كان مقياس العبقرية مدى تأثير الاكتشاف في الحياة الاجتماعية، فإن فرويد عبقرى لأن التحليل النفسي أحدث تغييرا ملحوظا في جميع العلوم الإنسانية النفسية والانتروبولوجية والاجتماعية والسياسية والفلسفية، فقلما يوجد مجال للنشاط الإنساني لم يتأثر بالضوء الجديد الذي سلطه التحليل النفسي على أسرار النفس الإنسانية..»

ويحدثنا يوسف مراد عن التحليل النفسى:

«التحليل النفسى يؤكد وجود أمراض نفسية المنشأ والمضمون لا يمكن شفاؤها إلا بالوسائل النفسية التى ابتدعها فرويد والتى حلت محل التنويم المغناطيسى وشتى وسائل الايحاء الأخرى.

إن جذور المرض النفسى ترجع إلى خبرات الطفولة عندما تصطدم الغرائز وخاصة الغريزة الجنسية بالقيود التى يفرضها النظام الاجتماعى، فإن المرض النفسى ليس إلا تعبيرا رمزيا للصراعات التى عاناها الطفل فى جو من الغموض والتوتر، والتى أدت إلى توقف نمو وجدائى والعاطفى والاجتماعى فى مرحلة من مراحل النمو، وإلى حصر قدر من الطاقة النفسية وتعطيله وراء العقدة النفسية اللاشعورية، مما يجعل المريض يسلك فى بعض المواقف المثيرة للقلق الذى عاناها فى طفولته المسلك الطفلى عينه الذى كان يواجه به المواقف الصراعية عندما كان طفلا غير ناضج من الناحيتين الفكرية والانفعالية..

وعن دور الأحلام فى حياتنا يقول يوسف مراد:

«الأحلام تؤدي دورا مهما فى المحافظة على الصحة الجسمية والعقلية، هى - كما يقول فرويد - وسيلة من وسائل إعادة التوازن النفسى عن طريق الارضاء الصريح أو الرمزى للرغبات المكبوتة أو الرغبات التى يمكن ارضاؤها فى حالة الصحو. الأحلام وسيلة من وسائل التنفيس أو استئناس الشياطين الداخلية المختبئة فى اللاشعور..

ويحدثنا يوسف مراد عن علاقة المسرح بالتحليل النفسى:

«إن العلاقة بين المسرح والتحليل النفسى ليست وليدة هذا العصر، وليست بالعلاقة العرضية الجزئية، إن الصلة التى تربط بينهما جوهرية أصلية. ويمكن القول إنه لا وجود لمسرح دون تحليل نفسى كما أنه لا وجود لتحليل نفسى بدون مسرح، ثم يقول مؤكدا هذه الصلة وموضحا هذه العلاقة: «إن المسرحية لا ترعى فقط إلى حل الصراع القائم بين أشخاصها وإلى مساعدة المشاهدين على حل صراعهم، بل قد تقوم أيضا بمساعدة المؤلف على حل ما يعاينيه هو من صراع. إن المسرحية بعد أن يتم تأليفها تنفصل عن مؤلفها وتصبح إلى حد كبير ملكا للممثلين والجمهور، ولا يتم خلق المسرحية ولا يستكمل وجودها إلا بتمثيلها أمام الجمهور القادر على التدقيق والتجاوب..

• • •

ومن علاج النفس ينتقل بنا يوسف مراد إلى علاج الروح .. ويحدثنا عن تذوق الجمال:

«جاء في منشور الحكم الصينية القديمة، إذا كان لديك رغيان من الخبز فبع أحدهما واشترى بثمانه باقه من الزهر، وهذا يؤكد حاجة الإنسان وبخاصة في عصرنا المادى إلى الجمال غذاء لروحه .. يقول:

«ما وحشة الحياة التى يموج فى اكنافها عبيد حضارتنا المادية إلا من وحشة الروح وحرمانه ما يروى تعطشه إلى الجمال، وما الصمت الهائل الذى يملأ أرجاء القلوب التى غمرتها سورة اللذات الفانية إلا من صخب المدنية الميكانيكية، وصخب الهمجية المقنعة، الذى خطم أوتار الحساسية البريئة منذ فجر الطفولة، وما الظلام الشامل الذى أرخى على النفوس سجوفه .. على الرغم من أنوار المدينة الساطعة - الأمن تحول الاغلبية العظمى إلى وسيلة طيبة لارضاء المنفعة الشخصية والمآرب الدينية، ويعود هنا يوسف مراد إلى جوته وهو يقول بحق، المثل الأعلى يستأنس وحشة الحياة الدنيا، ويقول يوسف مراد «لا تزهري المثل العليا إلا فى جو من الطمأنينة والحرية اذ فى غير هذا الجو تموت حاسة الجمال، وهى فى الوقت عينه حاسة الخير والحق، ولهذا يقول هذا المربى الكبير، يجب رعاية حاسة الجمال منذ نشأتها فى الطفولة، وتوفير جميع الأسباب لازدهارها، بعد أن تنبثق حرة طليقة مع فيض الحياة الوثاب الذى يغمر الطفولة من كل صوب حاملا إياها على أجنحة الحب والأمل، والحياة تجديد متواصل وإبداع مستمر، وهى فى أقوى حالة من التدفق والغزارة عند ينبوعها قبل أن تركد مياهاها فى القوالب الجامدة التى تفرضها التقاليد والعادات، ثم يدخل بنا من هنا إلى ميدان التربية ويقول: «مهمة المربى ليست تغيير طبيعة الطفل وقهرها واخضاعها لمعايير الكبار وقيم الجماعة، بل ساعدها على الازدهار والنمو وفقا لنواميسها، وأن ثروة الطفل النفسية هى فى بدء الأمر ثروة وجدانية، فإن لم يهيأ له الجو الملائم لإرهاق حساسيته وتغذية خياله، ماتت فيه حاسة الجمال، وهددت تنشئته الخلقية الخلط والجفاف، وحرم فى كبره أعذب مورد من موارد السعادة والهناء، بل هدد تكوينه العقلى بالانحراف والتضخم، فيعجز عن تقدير الأمور تقديرا إنسانيا كاملا، ثم يقول وكأنه يوجه انظار المربين والمعلمين فى مصر والعالم العربى:

«جاء فى لائحة التأسيس لمعهد علم النفس والتربية الذى أنشأته جامعة ليون سنة

١٩٤٢ أن الغرض من التربية أن نعلم الطفل كيف يعجب ويفكر ويعمل، فمن الواضح أن الخطوة الأولى في مساعدة الطفل على تنمية ملكاته وتكوين شخصيته بحيث تنسجم جوانبها وتتكامل مقوماتها .. ويتهيأ الجو الملائم الذي تتطلع فيه نفسه إلى كل شيء جميل وعجيب، كما تفتح الزهرة النضرة لتقبل ندى الفجر المشرق، هي أن نحيط الطفل بجو من السعادة والطأنينة والتقدير، وأن نتيح له أكبر عدد ممكن من الفرص لكي يعبر عن نفسه، ولكي يبدي إعجابه بما يرى من جديد وطريف، وأن نرفع عنه القيود التقليدية التي تحد من طموحه، وتغل حركاته الوثابة.

ثم يقول مستنكرا نظم التربية والتعليم القديمة: «كيف يتسنى لنا أن ننتظر من أطفال شبوا على الخوف وعدم التقدير أن تظل حاسة الجمال فيهم حية مرهفة وأن يتذوقوا آيات الفن التي لا تقاس بمقياس المنفعة».

ثم يدعو إلى ثورة ضد هذه النظم التربوية البالية العقيمة: «فلنحطم هذه الدور القبيحة العابسة ولنشيد مكانها دورا جميلة زاهية تشع فيها السعادة والمرح بالألوان والأنوار، لا تقع فيها العين إلا على ما يبعث في القلب الإعجاب وحب الحياة».

ثم يحدثنا عن الفنان الصادق وعلاقته بالطفولة: «كل فنان مهما اختلفت لديه وسائل التعبير كالطفل الطليق الحر الذي لما يتقيد بقيود الصنعة، هو كالطفل لأن قدرته على الأعجاب لا تزال حية فياضة، لأنه لا يزال يتطلع إلى آفاق بعيدة مجهولة».



ثم يحدثنا العالم والناقد الفني يوسف مراد عن الفن الحديث: «الفن الحديث على الرغم من بعض الانحرافات التي تظهر من حين إلى آخر، ليس سوى محاولة جريئة لتخليص لغة التصوير من الشوائب النفعية، وذلك ضمانا لاستقلالة كفن، بحيث لا يحاكي النحت، اعتمادا على تحليل الاحساس البصري، والتعبير عن هذا الاحساس بواسطة قيم شكلية ولونية».



ويختتم عالم النفس المصري كتابه بتساؤل عن موقفنا في مصر والبلاد العربية من العلاج النفسي ومن المريض نفسيا وعقليا .. ويقول: «والآن من واجبنا نحن العرب أن نسأل أنفسنا ماذا صنعنا في مجال العلاج النفسي

للأفراد والجماعات في ميدان الأسرة والمدرسة والجامعة والمصنع؟

هل لدينا العدد الكافي من المستشفيات والعيادات السيكولوجية ، وهل نظام مستشفياتنا للأمراض النفسية والعقلية يلئم مقتضيات العلاج الحديث بشتى صورته؟

هل انشأنا مستشفيات للمرضى الخارجين؟

ولماذا لا نأخذ بنظام طبيب النجدة النفسية كما هو مطبق في امستردام مثلا؟..

ويحاول يوسف مراد الرد على هذه الاسئلة .. يقول:

«لا شك أننا نعاني نقصا كبيرا في مجال تنظيم العلاج النفسى على نطاق عريض، ولا اعتقد أن تخلفنا يرجع إلى العجز المالى بقدر ما يرجع إلى عدم الوعي لضخامة المشكلة وإلى عدم الإيمان بجدوى العلاج النفسى وبضرورة تطبيقه فى المرحلة الأولى لظهور المرض وقبل استفحاله وتحوله إلى مرض مزمن،

هذا الصوت الصادق المخلص الذى تردد منذ ربع قرن .. هل استمعنا له .. وهل نذكر الآن صاحبه؟

ولكن آفة حارتنا النسيان، كما يقول نجيب محفوظ ■

تنويه

فاتنا أن نشير فى العدد الماضى أن الديوان الصغير «مختارات من فن الواو» هو من تأليف الشاعر الأصيل عبدالستار سليم، وليس من جمعه. نعتذر للشاعر والقراء وللشعر.

أدب ونقد

● فى العدد القادم ●

نصوص ومقالات بأقلام: سعدنى السلامونى، أمجد الشعشاعى، محمود الغيطانى، محمود قتيبة، عبد الوهاب الشيخ، ماجد أبادير، هشام قاسم، ابتسام الدمشاوى، قاسم مسعد عليوة، طارق المهدوى، وآخرين.

ترجمة

وقت الحياة الهارب

Le Temps de vivre. L'Evadé

د. ماجدة إبراهيم

دكتوراه السوربون الجديدة في الأدب الفرنسي
استاذ مساعد بكلية الآداب - جامعة طنطا

تحتفل فرنسا هذا العام بالذكرى الخمسين على رحيل الشاعر الفرنسي المعاصر بوريس فيان Boris VIAN (1920-1959). تلك الصورة الأسطورية لباريس ما بعد الحرب العالمية الثانية.

كان هذا الرجل متعدد المواهب. كان مهندساً وكاتب قصة قصيرة ومسرحية وسيناريو وشاعراً وناقداً ومترجماً من الإنجليزية إلى الفرنسية ومحاضراً ومغنياً وموسيقياً وممثلاً... وقد ترك بالرغم من العمر القصير الذي عاشه (39 عام) نتاجاً أدبياً وفنياً غزيراً وغير مألوف. نذكر منه على سبيل المثال لا الحصر روايتيه الشهيرتين المنشورتين في عام 1947 زبد الأيام L'Écume des jours والخريف في بكين L'Automne à Pékin وكذلك أغنيته الشهيرة "Le Déserteur" الهارب من الجندية" (1954).

واليوم يسرني أن أقدم إلى قارئ مجلة أدب ونقد - إسهاماً مني في الاحتفال بهذه المناسبة الأدبية والفنية- الترجمة العربية لقصيدة أحببتها من تأليف هذا الشاعر الفرنسي بوريس فيان. القصيدة سرديّة من الشعر الحر وعنوانها "وقت الحياة" "Le Temps de vivre" وعنوانها الفرعي "الهارب" "L'Evadé".

كتبها صاحبها في عام ١٩٥٤، في المفرق بين حرب فيتنام (١٩٤٦-١٩٥٤) وحرب التحرير الجزائرية (١٩٥٤-١٩٦٢). وفي العام نفسه، لحنها عازف البيانو وقائد الأوركسترا الفرنسي جان-بول مانجون Jean-Paul MENGEON وغناها المطرب الفرنسي فيليب كلاي Philippe CLAY. ثم نُشرت القصيدة بعد وفاة صاحبها في عام ١٩٦٦ ضمن ديوان نصوص وأغاني Textes et Chansons في دار النشر الفرنسية جوليارد Julliard.

القصيدة تروي قصة جندي هارب من السجن الحربي القائم في أعلى التل يهبط سريعاً هذا التل، معانقاً الطبيعة إلى أن يصل إلى الوادي. فيشرب من جدول الماء ويغتسل. ثم يدركه رصاص السجن الحربي ويقتله. وهذه هي الترجمة العربية القصيدة:

وقت الحياة. الهارب

نزل التل بسرعة
كانت خطواته تخرج الأحجار
هناك فوق بين الجدران الأربع
كانت الصفارة تغني دون فرح

كان يتنفس رائحة الأشجار
بكل جسده كأنه مصهر الحديد
وكان الضوء يرافقه
وبرقص خياله

المهم أن يدعوا لي الوقت
كان يقفز عبر الأعشاب
قطف ورقتين صفراوتين
مفعمتين بالنسغ والشمس
كانت مدافع الصلب تقذف
شعلات قصيرة من النار الجافة
المهم أن يدعوا لي الوقت

وصل قريباً من الماء

غمس وجهه

كان يضحك من الفرح شرب

المهم أن يدعوا لي الوقت

نهض ليقفز

المهم أن يدعوا لي الوقت

نحلة من النحاس الساخن

صعقته على الشاطئ الآخر

امتزج الدم والماء

كان له الوقت أن يرى

الوقت أن يشرب من الجدول

الوقت أن يحمل إلى فمه

ورقتين مضغتين بالشمس

الوقت لأن يضحك من القتلة

الوقت لأن يصل إلى الشاطئ الآخر

الوقت لأن يركض تجاه المرأة

كان له الوقت أن يعيش

أعجبني هذه القصيدة للعوامل التالية:

١- مناهضتها بأسلوب غير مباشر للروح العسكرية antimilitarisme الشائعة في أوساط اليمين المتطرف. فالسجن الحربي الذي هرب منه الجندي الأسير ليس سوى جزء من منظومة الحرب.

٢- التصوير التفصيلي الرائع لرحلة هروب الجندي من السجن. إنها رحلة تتصف بحيوية الحركة وسرعتها ("نزل بسرعة"، "كانت خطواته تدحرج الأحجار"، "يقفز" (تكرار ٢)). إنها رحلة تمتزج فيها السعادة بالقلق. سعادة أساسها الانسجام مع الطبيعة

("وكان الضوء يرافقه / ويرقص خياله"، "كان يقفز عبر الأعشاب"، "قطف ورقتين صفراوتين / مفعمتين بالنسغ والشمس"، "غمس وجهه"، "شرب") والتفتح الكامل للجندى الهارب ("كان يتنفس رائحة الأشجار / بكل جسده كأنه مصهر الحديد") ونجاح هذه الرحلة ("وصل قريباً من الماء"). والشاعر يؤكد على هذه السعادة ("كان يضحك من الفرح"). ولكنه في الوقت نفسه، يؤكد على سباق الجندى الهارب مع الزمن ("المهم أن يدعوا لي الوقت"). وهذا هو أساس قلقه: إن طموحه في الحياة لكبير، غير أنه يدرك أن المهلة المتاحة له في الحياة محدودة وأنه حتماً سيقتل على يد سجانيه.

٣- المعادلة التي أقامها الشاعر كما يلي: السجن = الموت

الحرية = الحياة

٤- المعنى الإنساني التلقائي المعطى للحياة: وهو الحرية والاستمتاع بالطبيعة والحب. لا مكان للمال ولا لأي من الماديات التي ألفناها في حياتنا اليومية.

وأود أيضاً أن أشيد بما في هذه القصيدة من غموض هو أساس الفن الحقيقي. فكم تساءلت: ما هوية بطل هذه القصيدة؟ ومن يهرب؟ ومن أين يهرب؟ وما هذه الحيطان الأربع ذات الصفارة الحزينة على قمة التل؟

كما تساءلت عن نهاية هذا البطل: هل مات أم جرح؟ ما هذه النحلة من النحاس الساخن التي صمغته؟ وكيف تكون النحلة من النحاس الساخن؟ وما هذه المدافع التي تنطلق فجأة فتحدث شرخاً وتصدعاً في مشهد العشق بين هذا البطل والطبيعة؟ وتساءلت أيضاً عن معنى لفظة "يعيش" في نهاية القصيدة؟ هل هو البقاء على قيد الحياة فحسب؟ أم هو الاستمتاع بالحياة؟

وأخيراً تساءلت عن قيمة تجربة الجندى الهارب: هل يعتبر مهزوماً باعتبار أن رصاص السجان أدركه؟ أم أنه منتصر باعتبار أنه حقق حلمه في الحرية والاستمتاع بالحياة، رغم أنف سجانه ولو لمهلة قصيرة قبل أن يموت؟

القصيدة من الشعر الحر. فهي لا تدخل في أي قالب من قوالب الشعر الفرنسي الثابتة كالسونيئة sonnet مثلاً. كما أنها متحررة تماماً من القافية. من أين إذن تنبع موسيقاها؟ إن موسيقى هذه القصيدة تنبع أساساً من التكرار. (وكلنا يعلم ما للتكرار من أثر بليغ في إبراز المعاني وخلق الإيقاع). ولهذا التكرار صور متنوعة:

١- تكرار في بناء القصيدة نفسها التي تنقسم إلى جزئين غير متناظرين: الجزء الأول يغطي المقاطع الست الأولى والجزء الثاني يشمل المقاطعين الأخيرين.

الجزء الأول سردى بحت يتابع الحدث ويسجله أولاً بأول بتفاصيله الدقيقة. والجزء الثانى عودة على هذه الأحداث Flash-back بأسلوب تقريرى، أكثر إيجازاً، يغلب فيه الحذف على الإضافة ويبرز فيه بوضوح المعنى الطبيعى الذى يحدده الشاعر للحياة.

إنه تكرار هيكلى يدعمه ويرسخه التكرار المتصرف البسيط للكلمات. مثال: "قطف ورقتين صفراوتين/ مفعمتين بالنسغ والشمس" - "ورقتين مفعمتين بالشمس"

"كان يضحك من الفرح" - "أن يضحك من القتلة"

"شرب" - "أن يشرب من الجدول"

٢- الترجيع refrain فى الجزء الأول من القصيدة: "المهم أن يدعوا لى الوقت". وقد ورد هذا البيت بتكرار ٤ مرات، فى بداية المقطع الثالث والسادس وفى البيت الثالث للمقطعين الرابع والخامس، على هيئة لعبة المرايا jeu de miroirs. وهذا على خلاف العادة الشعرية فى ورود الترجيع فى نهاية المقطع.

٣- تكرار البداية (فى بداية بيت الشغراو فى بداية الشق الثانى منه) anaphore فى الجزء الثانى من القصيدة. أقصد بذلك ورود تعبير "الوقت أن" بتكرار ٦ مرات وكذلك تعبير "كان له الوقت أن" بتكرار مرتين، فى بداية أول وآخر بيت لهذا الجزء، مشكلاً بذلك إطاراً يحدد مساحته وكيانه فى القصيدة.

إن الحديث عن قصيدة "وقت الحياة" أو "الهارب" للشاعر الفرنسى بوريس فيان لا ينضب. فهناك حديث عما فيها من إيقاع سريع بفعل قصر أبياتها. وهناك حديث عما تزخر به من صور جمالية هى مصدر آخر للموسيقى. مثال المجاز المرسل فى "الجدران الأربع" والتشبيه "كان يتنفس رائحة الأشجار / بكل جسده كأنه مصهر الحديد" و التشخيص فى "الصفارة تغنى دون فرح" و "وكان الضوء يرافقه / ويرقص خياله" و الاستعارة المكنية فى "نحلة من النحاس الساخن". وهناك حديث عن عمومية المغزى الإنسانى لهذه القصيدة. فهى تعبير عن رغبة كل إنسان فى الهروب من الضغوط المختلفة التى تخنقه ليعيش حريته ويحقق رغباته كاملاً. كما أنها دعوة لكل إنسان أن يستفيد من الحياة - وهى شىء ثمين - بأقصى حد ممكن. فكل شىء صغير فيها هو سعادة حقيقية لا ندركها بالضرورة، عندما نعتقد أن العمر ما زال أمامنا. لكن فى الحقيقة، إن الوقت قصير والعمر - وإن طال - محدود. وهنا نجد صدى جلى للشاعر اللاتينى المحب للحياة épicurien وراس Horace الذى قال فى ديوانه قصائد غنائية Odes: "Carpe Diem" أى "أقطف اليوم الحاضر" ■

«زواج الصيغة» في الجمهوريات الإسلامية

على الألفى

تجمع مصادر إسلامية على أن الرسول (صلى الله عليه وسلم) قد سمح بزواج المتعة المؤقت، للرجال المقاتلين القادمين معه من المدينة لفتح مكة، ويقول أهل السنة إنه (عليه السلام) حرم - بعد أيام - زواج المتعة، بينما تصر الشيعة على ضعف سند إلغاء زواج المتعة، ويعتبرونه زواجا مشروعاً.

ويميل المسلمون الشيعة في إيران وفي غرب باكستان إلى تسمية زواج المتعة بزواج الصيغة، فضلاً عن أنه مؤقت، فهو محدد بالصيغة، الشفوية التي يتم بها.

خضعت الجمهورية الإسلامية، في إيران سن زواج البنت إلى التاسعة .. وانتشر زواج الصيغة، بين الرجال الأغنياء والبنات والسيدات الفقيرات في إيران والمناطق الشيعية في باكستان جمعت الباحثة الباكستانية رفعة حسن سنة ١٩٩٤ (وهي شيعية تعمل في جامعة شيكاغو) صوراً من «زواج الصيغة، الشفوي من مثل، «أتزوجك لمدة ساعتين على أن اكتفى بالنظر إليك عارية، ومثل : «أتزوجك لمدة يومين بمبلغ .. على أن اتحسس أجزاء من جسمك، ومثل أتزوجك لشهرين بمبلغ .. على أن أفض بكارتك وأضمن لك عدم الحمل بوسيلة آمنة، .. وصيغ أخرى نعت عن إثباتها .. وهذا اللون من الزواج لا يوثق .. ولقد شجع بعض الملالي عليه (إيران - باكستان - أفغانستان الطالبانية) لمنع الفساد القادم من الغرب، ١٩٧٩

مع العلم أن «بكاراة البنت، من الأمور الأساسية في الثقافة الإيرانية والباكستانية والأفغانية .. مما يعنى أن البنات اللاتي تجبرهن الظروف على «زواج الصيغة، يحرم من فرصة مناسبة للزواج الدائم.

ولقد ألغت الجمهورية الإسلامية الإيرانية قوانين الأسرة التحررية التي وضعت في العصر الامبراطوري، مما ألحق أذى كثيراً بالنساء .. وفي باكستان (المضطربة بين الأصولية والعلمانية) يتطلب قانون الحدود الإسلامى (كما تقول رفعة حسن) أن تأتي

المرأة بثلاثة شهود مسلمين ذكوراً ليشهدوا على واقعة اغتصابها ، فإن عجزت ورفضت دعوى اغتصاب يطبق عليها حد الجلد .. ومحصلة هذا أن النساء الباكستانيات ينتقدن الحماية القانونية من الاغتصاب.

وتشير الباحثة الإيرانية (زهرة كمال خاني ١٩٩٧) إلى اضطراب واستقلال الفتوى ، فقد سمحت الجمهورية الإسلامية بظهور النساء في وسائل الإعلام ، مع سبق التحريم لظهور أصوات النساء .. كما تشير إلى الفساد في توزيع المراكز النسائية ، المواقع المتميزة للنساء تمنح للمتعلقات من قريبات أصحاب المناصب الدينية العليا ، وتقول ماري هيجلاند إن النساء اللاتي لا يخضعن لأحكام الرجال (في النقاب وغيره) يتعرضن للضرب أو يُهاجمن في الشوارع أو يلقين في السجون ، وقد يغتصبن ، وتقول : إن امرأة أمية فقيرة قالت لها بتأكيد جازم ، إن الرجال يحرقون الدين لقمع النساء ، لأن الله لا يمكن أن يكون منحازاً للرجال ، وسجلت كذلك أن المجتهدة ، (كلمة فارسية عربية) في «روضة» شيراز قالت للنساء المستمعات ، إن المرأة التي تمتنع عن توفير المتعة الجنسية لزوجها ، سوف تعلق من شديديها في جهنم ، وهمست شابة من الحاضرات في أذن جارتها ضاحكة : « وإذا لم يجب الرجل زوجته إلى طلبها فهم يعلقون » ..

تقوم السيدة عزم طلقاني (ابنة آية الله طلقاني) بمناصرة حقوق النساء مهاجمة النظام الإسلامي الإيراني ، ونادت بإقامة ملاجئ للنساء اللاتي يتكرر ضربهن كما حاولت حرمان الرجل من الطلاق منفرداً .. كذلك فإن الشباب والنساء يسبرون عن كراهية واضحة للحكومة الإسلامية .. حتى أنهم كن وراء النجاح الكاسح لرجل العلم المعتدل المتعاطف مع المرأة محمد خاتمي.

على إثر إعلان جعفر نميري السودان جمهورية إسلامية (١٩٨٣) قام «حماة الأخلاق» بملاحقة النساء في الشوارع ، وقاموا بضرب الكثيرات وتمزيق ملابسهن ، كما روت باحثة سودانية : أن حماة الأخلاق ، قاموا بضرب البنات المتأخرات عن العودة للبيوت مع أنهم كن في مدارس الفترة المسائية ، وذلك لأن «حماة الأخلاق» كانوا يقلدون «حماة الأخلاق» في حركة طالبان الأفغانية ..

النحاسون ، تجار الرقيق ، سمووا بذلك لأنهم كانوا يحملون عصيا تنتهي بحديدة مسننة ينخسون بها الأطفال المخطوفين من قبائل جنوب السودان .. وبعد الحظر الدولي للرق ، استمر جلب العبيد للقاهرة حتى أوائل القرن العشرين ، وكان الطلب شديداً على عبيد صغار تم خصيهم بطريقة خصى الجديان (يشق كيس الصفن وتنتزع البيضتين ويخاط الجرح) وكان نصف الأطفال يموتون بالصدمة أو التلوث إلا أن ارتفاع أسعار «الخصيان» في قصور الأغنياء كان يعوض الشاقد .. سوف ينتظر المسلمون في أحوالهم المتردية ، حتى تقوم حركة دولية لإنقاذ النساء المسلمات ، تماماً كما قامت حركة دولية لملاحقة بقايا الرق والخصيان ■

